د. رمضان بسطاويسي محمد غانم

جماليات الفنون وفلسفة تاريخ الفن عند هيجل



جماليات الفنون
وفلسفة تاريخ الفن
عند هيجل

د. رمضان بسطاويسي محمد غانم

جماليات الفنون وفلسفة تاريخ الفن عند هيجل

المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع

الطبعة الأولى

1412هـ - 1992م

المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع

بيروت - الحمراء - شارع اميل اده - بناية سلام
هاتف ٨٠٢٤٢٨ - ٨٠٢٤٠٧ - ٨٠٢٢٩٦
بيروت - المصيطبة - بناية طاهر هاتف ٣٠١٠٣٠ - ٣١١٣١٠
ص.ب ١١٣/٦٣١١ تلكس LE ٢٠٦٦٥ - ٢٠٦٨٠ - لبنان

إهداء

إلى الأستاذة الدكتورة أميرة حلمي مطر ، التي عاشت معي عناء هذا البحث ، وتعلمت منها الدرس الكبير عن البحث العلمي باعتباره قيمة في الفكر والسلوك .

وإلى الأستاذ مجاهد عبد المنعم مجاهد ، من رواد الدراسات الجمالية في الوطن العربي الذي أسهم في توجيه كثير من دراسات علم الجمال في مصر .

المؤلف

مقدمة

إن دراسات هيجل عن تاريخ الفن ، الفنون الجميلة : العمارة ، النحت ، الموسيقى ، الفن التشكيلي ، والشعر هي موسوعة تساعدنا في التعرف على تاريخية الفنون الأوروبية المعاصرة ، لاسيما أن هيجل قد استوعب ما سبقه من كتابات الفلاسفة وعلماء الجمال السابقين عليه ، ولذلك فإن فلسفته تجمع آراء السابقين عليه وتدور حواراً جدلياً معهم ابتداء من أفلاطون حتى كانط ، وهو يعيد بناء الاستطيقا في الحضارة الغربية على ضوء التطور الفلسفي الذي لحق بالحضارة الأوروبية .

وهذه المحاولة أن أقدمها في هذا الكتاب هي أولى المحاولات المتواضعة التي تحاول أن تقدم هذا الجانب من فلسفة هيجل ، لأنه فيما أعلم لم يصدر كتاباً ـ في اللغة العربية ـ عن جماليات هيجل ، وقد سبق لي أن أصدرت كتاباً عن فلسفة الفن عند هيجل ، وأتبعته بهذا الكتاب الذي يعبر تعبيراً عينياً عن قضايا هيجل النظرية في الجمال والفن من خلال تاريخ الفن ، وتحليل الفنون ذاتها . وهذه الرؤية الجدلية للفن تربطه بالتاريخ وبالواقع الإجتماعي والثقافي للحضارة الغربية ، سوف تعيننا على إدارة حوار ثقافي نقدي بين ثقافتنا العربية وبين ثقافة الحضارة الغربية المعاصرة التي تستند في كثير من أسسها الجوهرية إلى فلسفة هيجل ، ولذلك فإن عرض فلسفة هيجل هو أمر هام ، لكي يتم الإنتقال إلى تحليل علم الجمال المعاصر ، ولكي يتم بعد ذلك نقد هذه الإتجاهات المعاصرة .

والهدف من هذا الكتاب بالإضافة إلى كتاب علم الجمال عند جورج لوكاتش الذي أصدره مؤلف هذا الكتاب هو تأسيس فلسفة للنقد الأدبي والفني ، بمعنى تحليل الأسس الفلسفية والمعرفية التي تستند إليها النظريات النقدية في تحليل النصوص الأدبية والأعمال الفنية ، مما يكشف عن الطابع الإيديولوجي والمعرف لهذه النظريات وعن الجوانب المتباينة للأدوات الإجرائية التي يستخدمها الناقد في تحليل الأعمال الفنية .

الفصل الأول

تاريخ الفن

مدخل

لكي أقف على الخطوط العريضة لفلسفة تاريخ الفن عند هيجل ، يجب أن أعرض لأهم الإتجاهات التي تعتبر أساسية في تكوين هذا الفرع من فلسفة الفن ، والتي استلهم هيجل بعضها في صياغة رؤيته حول تاريخ الفن وتطوره . واهتمام هيجل بتاريخ الفن ، يرجع إلى اهتمام الحركة الرومانتيكية ـ التي تأثر بها هيجل ـ بالتاريخ ، « والنظر إليه باعتباره جزءاً من عملية الإبداع الفني ذاتها ، يدرك فيها الفنان الفن بوصفه نظاماً شاملاً ، له فيه مكانه ، وتظهر آثار الفن الحديث وروائعه تحت سماء تحاول أن تنتظم ماضياً وحاضراً جامعين »[1] ، ولذلك نجد هيجل في أعماله يقارن بين الأعمال الفنية في العصر البطولي Heroic Age مثل أعمال هوميروس بأعمال شكسبير ، لكي يحاول أن يصيغ فلسفته في تاريخ الفن وتطوره .

ومن أقدم المحاولات التي حاولت دراسة تاريخ الفن ، كتاب Poetica لأرسطو الذي حاول فيه أن يقدم أسس تاريخ فن معين مثل الشعر والدراما ، لكنه لم يقدم تاريخاً للفنون كلها على نحو ما نجد في محاولات اللاحقين عليه ، ويرد أرسطو أصل المأساة (التراجيديا) إلى شعر الديثرامب Dithyrambos[*] ويرد أصل الملهاة (الكوميديا) إلى الأغاني الشعبية القديمة[2] فيقول أرسطو :

---

(1) جاتيان بيكون : علم الجمال والتاريخ . ترجمة : فوزي سمعان . مجلة ديوجين . مطبوعات اليونسكو . 1970 ، ص 55 .

(*) « الديثرامب من أنواع الشعر اليوناني القديم وهو عبارة عن مقطوعة دينية غنائية كانت تؤديها جوقة من خمسين رجلاً مقنعين بجلد الماعز حول الإله ديونيسوس » .

(2) د . ابراهيم حمادة : كتاب أرسطو « فن الشعر » ترجمة وتعليق وتقديم . الأنجلو المصرية . القاهرة . 1983 ، ص 27 .

« ولقد نشأت التراجيديا في الأصل ـ شأنها في ذلك شأن الكوميديا ـ نشأة ارتجالية . فالتراجيديا نشأت على أيدي قادة الديثرامب ، بينما ترجع نشأة الكوميديا إلى قادة الأناشيد الاحليلية « الغالية » التي لا تزال تنشد إلى اليوم في مدننا . ثم أخذت التراجيديا تتطور شيئاً فشيئاً إلى أن نمت وصارت إلى ما تبدو عليه الآن . وبعد أن مرت خلال عدة مراحل من التغيير ، واستكملت شكلها الطبيعي ، توقفت واستقرت »[3] .

ونلاحظ في النص السابق أن هناك تماثلاً بين تاريخ التراجيديا ، ودورة الحياة التي تمر بها الكائنات الحية لأول مرة ، فأرسطو ينظر للتراجيديا ، كما ينظر للإنسان الذي يكتمل نموه عند سن معين ، ولا ينمو بعد ذلك من الناحية البيولوجية ، و « هذا يعني أن أرسطو ينظر إلى التطور ـ في كل كتاباته ـ باعتباره عملية غائية في الزمان تتجه نحو هدف واحد »[4] ، ولقد سيطرت هذه النظرة الأرسطية على كثير من الكتابات في العصور التي تلته ، لا سيما في عصر النهضة ، وفي النقد الكلاسيكي الجديد Neo Classic .

ومن أبرز الدراسات التي جاءت بعد ذلك ، دراسة «جون براون» حين كتب بحثاً في نشأة الموسيقى والشعر ووحدتهما وقوتهما وتقدمهما وانفصالهما وما حل بهما من فساد (لندن 1763)[*] ، وفي هذا البحث افترض « براون » وجود وحدة بين الغناء والرقص والشعر لدى الشعوب البدائية ، ووصف التاريخ اللاحق كله بوصفه عملية انفصال للفنون عن بعضها ، وتحلل كل فن إلى أنواع مستقلة في عملية انقسام وتخصص ، ويرد « براون » هذا إلى عملية الإنحطاط التي ارتبطت بفساد عام للعادات الأصيلة في هذه المجتمعات ، « وتحمل صيغة براون هذه في ثناياها ـ رغم عيوبها ـ رغبه غير منطقية بالعودة إلى الوحدة الأصلية بين الفنون »[5] ، وهذه الفكرة التي ظهرت فيما بعد في الإتجاهات النقدية المختلفة التي تطالب بتكامل الفنون ، ووحدتها في استخدام القيم الجمالية ، لا سيما في « فن السينما » الذي يجمع بين الفنون المختلفة في وحدة واحدة ، ولقد أشار هيجل إلى ذلك حين تحدث عن

---

(3) المصدر السابق : ص 81 .

(4) رينيه ويلك : مفاهيم نقدية ترجمة د . محمد عصفور . عالم المعرفة . الكويت . فبراير 1987 ص 29 ـ 30 .

(*) A Dissertation on the Rise Union, and Power, the Progressions, Separations, and Corruptions of Poetry and Music, London, 1763.

(5) رينيه ويلك : المصدر السابق ، ص 30 .

السمات الجمالية المتشابهة بين الفنون الجميلة ، فالإيقاع مثلاً يظهر في الشعر والتصوير (الرسم) ، والموسيقى والعمارة ، ويكتسب بحث براون أهميته من أنه نشر قبل كتاب فنكلمان Winckelmann (1717ـ1768) ، « تاريخ الفن في العصور القديمة » (1764) Gesguchte der Kunst des Altertums وقد أشار هيجل إلى فنكلمان وهو يتحدث عن الإستنتاج التاريخي للتصور الحقيقي للفن ، وبين أن قيمته تنبع من أنه لم يدرس الأعمال الفنية القديمة بناء على الأحكام التي تعتمد على فكرة الغائية والمحاكاة ، وإنما حاول من خلال الآثار الفنية وتاريخ الفن أن يبحث عن فكرة الفن ، ولذلك يُعد فنكلمان واحداً من الذين عرفوا كيف يضعون وسيلة جديدة ومنهجاً جديداً في دراسة الفن ، يكون في متناول الروح[6] ، ويعد كتاب « فنكلمان » أول تاريخ لفن من الفنون استخدم الصيغة التطورية ، فقد وصف فنكلمان أربع مراحل لفن النحت اليوناني ، وفقاً لدورة الحياة البيولوجية ، مرحلة الأسلوب العظيم الذي تميزت به فترة الشباب في أقدم المراحل ، ومرحلة أسلوب النضج الذي تميزت به مرحلة فترة بيركليس ، ومرحلة أسلوب الإنحطاط الذي بدأ مع المقلدين ، ومرحلة أسلوب النهاية[7] ، وعلى الرغم من أن هيجل يقول : إن تأثير فنكلمان على نظرية الفن وتاريخ الفن كان محدوداً ، لأن معرفته الفلسفية في الفن وآرائه كانت محدودة أيضاً[8] إلا أن هيردر وفريدريك شليجل قد تأثرا بمنهجه ، واستخدما المفهوم العضوي للتطور في الكثير من كتاباتهما ، لكنهما يختلفان عن « فنكلمان » في بعض التفاصيل ، فمثلاً نجد شليجل يصف التطور على أنه نمو ، فانتشار ، فازدهار ، فنضج ، فتصلب ففناء ، ويعتبر كل ذلك قدراً محتوماً . ولكنه يرى أن هذه الدائرة لم تكتمل إلا في اليونان ، أما الشعر الحديث فهو شعر عالمي تقدمي ، أي أنه ليس له نهاية لأنه لا حدود لإمكانات كماله[9] ، وأما المفكر الإيطالي فيكو Vico (1668ـ1744) ، فقد نظر للفن باعتباره ظاهرة إجتماعية ، ينطبق عليه ما ينطبق على المجتمع بشكل عام ، ولذلك فالفن لديه يخضع لنفس القوانين التي يخضع لها المجتمع كله ، ففي نظره أن المجتمع البشري وكذلك الفن مر بثلاث مراحل : المرحلة الأولى يسميها مرحلة الآلهة حيث ساد الرعب والخوف مما دفع الناس إلى تصور الأرواح الخفية ،

---

(6) Hegel: Aesthetics: Introduction, P. 63.

(7) رينيه ويلك : المصدر السابق ، ص 31 .

(8) Hegel: OP. cit., P. 63.

(9) المصدر السابق ، ص 31 .

ولذلك تشبعت عقلية الإنسان وكذلك الفن بروح الخرافة وأصبح فناً لاهوتياً أسطورياً في نزعته ، والمرحلة الثانية يسميها « مرحلة الأبطال » حيث كان الفن هو الوسيلة لتمجيد الأبطال وأعمال السادة الأحرار ، وهذا ما نجده في الفن اليوناني « هوميروس » ، والفن الروماني ، والمرحلة الثالثة يسميها مرحلة الحرية ، حيث تسود الحقوق المدنية والسياسية ، وتتقدم الفنون في هذا العهد ويصبح الفن هو وسيلة التعبير عن الحياة اليومية ، لكن هذه المرحلة لا تطول ، إذ يدب الصراع بين الأغنياء والفقراء ، فتسود الفوضى وتنتهي المراحل الثلاث لتبدأ دورة جديدة تمر بنفس المراحل السابقة[10] .

ونلاحظ في الإتجاهات السابقة أنها تشترك في افتراض تغير بطيء ، لا ينقطع على غرار ما يحدث في عمليات نمو الكائنات الحية ، وتفترض أن تاريخ الفن وتطوره يتم بمعزل عن الفرد والحالة العامة للعالم ، وكأن هناك قانوناً حتمياً معداً سلفاً لتاريخ الفن . ولكن إذا تأملنا في فلسفة هيجل الجمالية سنجد أنه قدم مفاهيم مختلفة عن تاريخ الفن وتطوره ، تعتمد على منهجه الجدلي بدلاً من الإعتماد على الإستمرار والنمو الحيوي وقد عرض هيجل لتحليله الخاص بمشكلة تاريخ الفن وتطوره في القسم الثاني من كتابه « محاضرات في الفن الجميل ـ الإستطيقا » ، تحت عنوان : « تطوّر المثال في الأشكال الخاصة من الجمال الفنيّ »[11] Development of the Ideal Into Particular Forms of Beauty of Art.

ويحاول في هذا الجزء تفسير تاريخ الفن وتطوره بناءً على الأسس التي قدمها في تحليل ميتافيزيقيا الجميل وفلسفة الفن . ويمثل هذا الجزء من جماليات هيجل الجانب الموسوعي ، فهو يقوم فيه بمهمة مزدوجة ، إذ يقدم تحليلاً حضارياً لتاريخ الفن ، من ناحية ، ويستثمر هذا التحليل الحضاري في رصد المظاهر والأشكال المختلفة لتطور الفن منذ بداياته الأولى ، من ناحية أخرى ، ولذلك فإن العلاقة الجدلية بين الفن والحضارة التي أشرنا إليها بشكل مجرد في الفصل الثالث من هذا البحث تتعين هنا في أشكال ومظاهر مختلفة ، بل إن هيجل يربط بين سيادة نوع ما من الفنون بالحقبة التاريخية التي تعبر عن هذا الفن ، ويعبر هذا الفن بدوره عنها ، بل ويمكن القول أن تاريخ الفن هو التمثيل الحسي لتاريخ الوعي وتطوره عند هيجل .

---

(10) د . عبد العزيز عزت : الفن وعلم الإجتماع الجمالي ، القاهرة 1958 ص 56 ـ 57 .

(11) Hegel: Aesthetics, Vol. L, P. 299.

وهيجل يرى أن فن العمارة Architecture يعبر عن المرحلة الرمزية أكثر من غيره من الفنون ، وكذلك فن النحت يعبر عن المرحلة الكلاسيكية ، أما المرحلة الرومانتيكية فقد عبرت عن نفسها في فن التصوير Painting والموسيقى والشعر ، وهذا لا يعني أن مشكلة تطور الفن مرتبطة بنوع معين من الفنون ، وإنما يرى أن هناك فناً أقدر من غيره على تمثيل هذه المرحلة ، ولذلك فهو في كل مرحلة يشير إلى الفنون المختلفة ، ويعلل نشأة بعض الفنون التي لم تكن موجودة من قبل ، فالرواية التي لم تكن موجودة في العصور القديمة ، كفن قائم بذاته ، هي ـ من وجهة نظره ـ جزء من الواقع الحضاري للفن الرومانتيكي ، الذي يشهد انسلاخ الفرد واغترابه عن الكل الإجتماعي الذي ينتمي إليه ، فهو يربط بين الإغتراب Alienation وبين نشأة النثر ، فنثرية الحياة الإجتماعية والحضارية هي سبب لأشكال الفن وتطورها ، ولهذا لا بد من فهم هذا الترابط الجدلي بين الفن والحضارة ، التي تعني لديه مختلف النظم الإجتماعية والإقتصادية والأعراف والدين ، لأنه يربط بين استخدام الأدوات وبين بدايات الفن . ولذلك نجد هيجل يكرر ـ في محاضرات في فلسفة الفن الجميل ـ ما سبق أن أورده في « فلسفة التاريخ » و « فلسفة الدين » وهو يشرح دلالات الفن العميقة في العصور المختلفة ، بل إن تحليله للصورة الرمزية للفن The Symbolic Form of Art ـ على سبيل المثال ـ يرتكز إلى تحليله « للعالم الشرقي » الذي سبق أن قدمه في محاضراته في « فلسفة التاريخ » ، والدين في الشرق في « فلسفة الدين » .

ولكي أظهر الشكل التركيبي المعقد الذي يعرض هيجل به أفكاره عن تاريخ الفن ، فإنني أشير إلى الخطة العامة لهذا الجزء من محاضرات هيجل ، فهو يقسم الجزء الخاص بتاريخ الفن وتطوره إلى ثلاثة أقسام رئيسية ، يوضح فيها التقسيمات الفرعية العديدة لكل صورة من صور الفن ، ولا بد أن نعي أن هيجل لا يختزل تاريخ الفن من خلال حديثه عن الفن الرمزي(*) والفن الكلاسيكي والفن الرومانتيكي ، لأن

(*) الحقيقة إن تسمية أي فن لعصر من العصور بالفن الرمزي أو الكلاسيكي أو الرومانتيكي لا تعطي المعنى الذي يقصده هيجل ، لأنه يقصد أن أشكال الفن وصوره في أي عصر قد تتميز بالرمزية أو الكلاسيكية أو الرومانتيكية ، بناءً على تعريفه لكل مصطلح من المصطلحات الثلاثة التي سوف أتوقف عندها ، ولذلك فالأصوب أن نقول « الصورة الرمزية للفن » ـ مثلاً ـ كما جاء في الترجمة الإنجليزية The Symbolic Form of Art وإما أن نقول (الفن الرمزي) ، فهذا لا يطابق ما يقصده هيجل ، رغم أنه شائع في الكتابات التي تناولت الفن عنده ، ولذلك فإن هيجل لا ينفي وجود هذه الصور من الفن الرمزي والكلاسيكي والرومانتيكي متجاورة معاً في عصر واحد ، كما هو الحال في الكثير من الإبداعات المعاصرة ، التي يمكن تصنيف هذه الصور المختلفة في الإبداعات الفنية ، بحيث نجد أنماط الفن متجاورة جنباً إلى جنب .
See: Hegel: OP. Cit., PP. 299-300.

هذه الأنماط السابقة تقدم صوراً لتصور الإنسان عن الفن ، ويحفل كل نمط بتقسيمات فرعية عديدة ، فالصورة الرمزية للفن ـ مثلاً ـ تنقسم إلى ثلاث صور من الفن الرمزي وهي الرمزية اللاواعية Unconscious Symbolism ورمزية الجليل Symbolism of the Sublime والرمزية الواعية conscious Symbolism وكل صورة تحتوي على ثلاثة نماذج ، وكل نموذج يقدم له هيجل ثلاثة تطبيقات من الدين والتاريخ والفن الذي كان سائداً في هذه الحقبة . وهذا يعني أن اختزال الفن في هذه الصور الثلاث للفن ـ دون الإشارة إلى تعيينها الواقعي في الأعمال الفنية ـ هو تسطيح للفكرة الهيجلية عن تاريخ الفن التي تتميز بالغنى والعمق الشديدين .

ولا بد أن أشير ـ بادىء ذي بدء ـ إلى أن التطور الذي يقدمه هيجل للفن في ثلاث مراحل هو « أساساً تطور عقلي ، أو تطور منطقي ، وهو بما هو كذلك ، لا علاقة له بالزمان »[12] لأنه يرتكز في فلسفة تاريخ الفن وتطوره إلى فكرة منطقية أصيلة في نسقه الفلسفي العام ، وهي قضية « وحدة المضمون والشكل » Content and Form فالعلاقة بين الشكل والمضمون هي التي تحدد لنا صور أو أنماط الفن الثلاثة ، من حيث تعبيرهما عن الفكرة ، كما سيتضح هذا فيما بعد ، ولقد عبر هيجل عن الوحدة المنطقية والأنطولوجية للشكل والمضمون ، حين تناول نظرية الماهية Theory of Essence وحين تناول الظاهر Appearance ، وحين تحدث أيضاً عن مقولة التضايف Correlation بوصفه تعبيراً عن الداخل والخارج ، فكل منهما يتضمن الآخر تماماً ، ولذلك فهو يرى « أنه من المحال الفصل بين المضمون والشكل ، لأن مضمون القصيدة مثلاً هو الذي يعين شكلها ، والشكل هو المضمون ، وهما في وحدة واحدة »[13] ، وقد أشار هيجل أيضاً إلى وحدة الشكل والمضمون في « محاضراته في فلسفة التاريخ » ، حين تعرض إلى نقد الطريقة البراجماتية في كتابة التاريخ ، وكان أهم خطأ وقعت فيه الطريقة ، أنها تفصل بين الداخل والخارج[14] ، وهذا يعني أن الفكرة الرئيسة التي يعتمد عليها هيجل في تفسيره لتطور الفن مستمدة أساساً من مذهبه العام ، ووثيقة الصلة بمنهجه الجدلي وهذا ما يؤكد ارتباط فلسفته في الفن بمجمل فلسفته العامة أو تطبيقاً لها ، ويعتمد هيجل على « فكرة الجمال » أيضاً بوصفها أساساً لتفسير تاريخ الفن ، لأنه يرى أن دراسة تاريخ الفن وتطوره تعني الإنتقال من الفكرة

---

(12) ستيس : فلسفة هيجل (الترجمة العربية) ص 615 .

(13) المصدر السابق ، ص 280 وما بعدها .

(14) هيجل : محاضرات في فلسفة التاريخ ، الترجمة العربية ، الجزء الأول ، ص 67 وما بعدها .

الكلية إلى الأشكال الجزئية التي تعبر عن تعين الفكرة وتشخيصها ، لأن الفكرة هي مضمون الفن ، الذي يتخذ بدوره الأشكال الخارجية المناسبة لمستوى تطور الفكرة أو المضمون ، ولذلك فإن الشكل لا يبلغ المثل الأعلى إلا حين يكتمل المضمون ، وهذا لا يتحقق ، لأن الوحدة الكاملة بين المضمون والتجسيد المادي لا تتحقق دوماً[15] ، لهذا فالعلاقة بينهما هي التي تقدم لنا الأنماط الثلاثة للفن .

وقد عبر هيجل عن هذا حين بيّن أن الأشكال الفنية يكمن أصلها في الفكرة ، لأن الفكرة تؤكد ذاتها ، وتخرج إلى حيز الوجود بواسطة هذه الأشكال ، ولهذا فإن الأشكال الفنية تختلف وتتنوع تبعاً لاختلاف الفكرة الكلية ، بمعنى أن اختلاف الأشكال الفنية خلال الحضارات ينتج ـ أساساً ـ من اختلاف الفكرة الكلية التي تعبر عنها هذه الأشكال ، وما دامت الفكرة هي التي تسبغ على الشكل الخارجي المدلول الداخلي ، فإن حين تواجهنا أشكال فنية ناقصة الشكل ، أو لا تطابق المثال ، فلا يجب أن نعتقد أنها أعمال فاشلة بالمعنى العالم ، أي لا تعبر عن شيء ، أو لم تفلح في الإرتقاء إلى مستوى ما يجب أن تمثله ، لأن الشكل الناقص يعبّر عن حقيقة ناقصة أو فكرة أو مثال غير مكتمل ، فالنقص أو الكمال مرتبطان بدرجة الحقيقة التي تنطوي عليها الفكرة ذاتها ، فالمضمون لا بد أن يكون حقيقياً وعينياً في ذاته ، قبل أن يتمكن من العثور على الشكل الذي يناسبه[16] .

ويميز هيجل من هذا المنظور بين ثلاثة أشكل رئيسية : النمط الرمزي ، والفكرة هنا لا تزال تبحث عن تعبيرها الفني الحقيقي ، لأنها لا تزال مجردة وليست متعينة ، ولم تحمل في ذاتها عناصر تظاهرها الخارجي[17] ، ونتيجة لهذا اللاتحدد ، لا تقوى الفكرة على إخراج الشكل الكامل ، وهي تتعسف بالأشكال الطبيعية وتشوهها ، لأن علاقتها بالواقع الخارجي ـ وهو الطبيعة وأفعال البشر ـ هي علاقة تنافر يرجع إلى عدم اكتمال المبدأ الباطني المُصور فيها ، فعلاقة الفكرة بالأشكال الخارجية المستمدة من الطبيعة هي علاقة مصطنعة ، وهي تتخذ من الأشكال الطبيعية رموزاً وتضخمها لكي تحاول أن تقرب بين نفسها وبين الطبيعة ، وفي رأيه أن هذا النمط من الفن يوجد في الأعمال الفنية التي تركها أهل الشرق القديم مثل الهند والصين ومصر ، ذلك لأن أفكارهم الميثولوجية ـ التي تضمنتها أعمالهم الفنية ـ لم تكن محددة ولا معقولة .

---

(16) ستيس : فلسفة هيجل ، ص 615 .

(16) Hegel: OP. Cit., Vol. I,P.300.

(17) Ibid: P. 300.

ولكن الفكرة ـ بحكم طبيعتها الجوهرية ـ فإنها لا تظل على نفس الدرجة من تجريد الأفكار وعدم تحديدها وغموضها ، وهي في حد ذاتها ذاتية حرة لا متناهية In Itself Free Infinite Subjectivity[18] وهي تدرك ذاتها على أنها روح والروح تتحرك وتحدد نفسها بذاتها ، وفي عملية هذا التحديد الذاتي تجد لنفسها الشكل الخارجي المناسب لها ، ومن هذه الوحدة المتناغمة بين المضمون والشكل ، أي الإئتلاف بين الفكرة ومظهرها الحسي ، يتحقق النمط الثاني للفن وهو صورة الفن الكلاسيكي ، وفي هذا النمط يمكن للفكرة أن تكشف عن مبدأ الفردية والروحانية Spirituality من خلال الشكل الإنساني ، حيث يصبح الشكل حقيقة حسية وجسمانية ، وتنتفي مظاهر التعارض الذي كان يسود النمط الرمزي ، ولكن لا بد أن نلاحظ أن الروح محدودة ـ في هذا النمط ـ بشكل واحد محدد هو الشكل الإنساني ، ولذلك تظهر الحاجة إلى ظهور الروح المطلق اللانهائي ، في النمط الرومانتيكي الذي يبلغ الروحانية الخالصة[19] .

والفكرة ـ في هذا النمط ـ تدرك ذاتها بوصفها روحاً مطلقاً ، وبالتالي لا يستطيع تحقيق ذاته تحقيقاً كاملاً في الأشياء الخارجية ، على أساس أنه خال من كل تحديد ، ولا وجود للفكرة إلا من حيث هي روح ، ولذلك فهو يتجاوز الأشكال الحسية المحدودة ، وتعلو على الأشكال الخاصة بالعالم الواقعي ، وتتحقق في عالم الوعي الباطني[20] ، ولذلك يتميز النمط الرومانتيكي بأن الشكل يبدو غريباً عن الفكرة بعد أن كان مؤتلفاً بها في النمط الكلاسيكي .

وعلى هذا النحو نتبين أن المادة (أو التجسيد) إذا كانت تطغى على الروح (أو المضمون) ، فإن هذا يعطينا نمطاً من الفن هو الفن الرمزي ، أما التوازن والوحدة الكاملة بين المادة والروح فإن هذا يعطينا الفن الكلاسيكي ، أما طغيان الروح على المادة ، فإن هذا يعطينا الفن الرومانتيكي . ويتميز كل نمط بخصائصه المستمدة من ميتافيزيقيا هيجل في علاقة الفكرة بتجسدها الخارجي ، وسوف نلاحظ أن لكل نمط مجرى يتطور من خلاله ، بحيث يسلم كل نمط إلى النمط الآخر وإذا كانت هناك بعض الفنون تجد نفسها في نمط دون آخر ، فهذا لا يعني استبعاد وجود سائر الفنون في كل الأنماط ، لكن يمكن القول « بأن العمارة بالذات تجد مبدأها المنطقي في

(18) Ibid: P. 301.
(19) Ibid: P. 301.
(20) Ibid: PP. 301-302.

النمط الرمزي ، كما يجد النحت مبدأه المنطقي في النمط الكلاسيكي ، ويرجع مبدأ الفنون الرومانتيكية ـ التصوير والموسيقى والشعر ـ إلى الحضارة الغربية المسيحية التي تضمنت تصوراً روحانياً للألوهية يعلو على الأشكال الحسية للعالم الواقعي »[21] .

1 ـ الصورة الرمزية للفن

يبدأ هيجل حديثه عن الرمزية(*) بتحديده لمعنى المصطلح بشكل عام ، فيرى أن الرمز The Symbol يمثل بداية الفن من الناحية التاريخية ومن الناحية الفكرية ، وقد تميز به الشرق بوجه خاص ، ولم يصل إلينا الرمز إلا بعد أن مر بتحولات عديدة[22] ولكن قبل أن يستطرد هيجل في تحليله لمصطلح الرمزية ، نجده يتوقف عند معنى الرمز بشكل عام ، ولكي يفرق بين دلالته في الفن ، ودلالته في المنطق ، ولذلك يقول : « إن الرمز هو شيء خارجي مباشر ، يخاطب حدسنا بصورة مباشرة ، ولكن هذا الشيء لا يقبل كما هو موجود فعلاً ، لذاته ، وإنما بمعنى أوسع وأعم كثيراً »[23] ، ولذلك فهو يميز بين مدلول Meaning الرمز وتعبيره ، فالمدلول يرتبط بتمثل موضوع ما ، مهما كان مضمونه ، أما الجانب التعبيري للرمز فهو يعبر عن وجود حسي أو صورة ما .

ويحلل هيجل المعاني المستخدمة لكلمة « رمز » ، مثل استخدامنا لبعض أصوات اللغة للإشارة إلى أشياء معينة ، والرمز ـ في هذه الحالة ـ لا يعنينا في ذاته وإنما لكونه إشارة Sign تشير إلى شيء معين ، والفرق بين اللغات يكمن في أن التمثل الواحد ، تعبر عنه أصوات شتى ، فالشجرة تشير إليها بألفاظ تختلف من لغة إلى أخرى ، بينما معنى أو موضوع التمثيل واحد ، ويلاحظ هيجل أن العلاقة بين اللفظ

---

(21) د . أميرة حلمي مطر : فلسفة الجمال ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، القاهرة 1984 ، ص 117 ـ 118 .

(*) يستخدم هيجل مصطلح الرمزية بشكل مختلف عما هو سائد عن الرمزية كاصطلاح وكمفهوم في التاريخ الأدبي ، فما يفهم من هذا المصطلح في الدراسات الجمالية المعاصرة هو الإتجاه الفني الذي ساد أوروبا الغربية بعد اضمحلال واقعية القرن التاسع عشر ، ولذلك فإن الدراسات التي تهتم بالرمزية تميز بين تاريخ الكلمة التي تعود إلى العصور اليونانية القديمة ، وبين تاريخ مفهوم الرمزية الذي نستخدمه الآن ، للدلالة على الأعمال الفنية التي يؤمن مبدعوها بأن طبيعة الفن هي طبيعة رمزية في الأساس ، بمعنى أن الفن لا يفصح عما بداخله كاملاً وإنما يوحي به ، ومن أبرز ممثلي الرمزية بودليو ، ومالارميه ، ورامبو ، أما معنى المصطلح عند هيجل فهو مستمد من فلسفته حول الفكرة والمثال في الفن كما سيأتي شرح ذلك .

(22) Hegel: OP. Cit., P. 303.

(23) Ibid: PP. 303-304.

وما يشير إليه هي علاقة تعسفية ، بمعنى أنه ليس هناك تداخل عيني بين اللفظ وما يشير إليه ، بينما نجد في الفن أن الرمز يستلزم وجود علاقة قرابة ، أي فيها تداخل عيني بين المدلول والشكل ، بينما نجد أن الرمز في اللغة هو إشارة لموضوع أو تمثل ما دون تداخل بينهما[24] . ويرى هيجل أن الرمز قد يستخدم كوسيلة للتعبير ، وماهية الرمز - حينذاك - هي أنه يوحي بالمعنى المراد التعبير عنه ، ولكنه لا يفصح عنه . كما هو الحال حين يتخذ الأسد رمزاً للقوة ، والمثلث رمزاً للفكرة الدينية عن التثليث . وهكذا فإن الرمز يقوم بدور التجسيد المادي في حين يكون مغزاه هو المضمون ، ولذلك لا بد للمرمز - لكي يكون حقيقياً - أن يكون له لون من الصلة الروحية مع مغزاه ، بحيث يكون الرمز محتوياً على مضمون التمثل الذي يريد أن يشير إليه . فمثلاً ان الأسد حين يُتخذ رمزاً للشجاعة ، فإن في الأسد بعض الصفات التي تؤهله لكي يرمز إلى هذه الصفة ، ولكن توجد صفات أخرى لديه لا تتطابق مع الشجاعة مثل المكر والخداع[25] وهذا يعني أن الشكل الرمزي في الفن يتطابق - من جهة - في صفة ما مع التمثل الذي يرمز إليه ، - ومن جهة أخرى - ينطوي على صفات مستقلة تمام الإستقلال عن الصفة المشتركة بينه وبين ما يدل عليه .

ويترتب على هذا أن الرمز له معنى مزدوج ، لأن علاقة الرمز بالمعاني والمدلولات التي يشير إليها هي علاقة واحد بمتعدد ، ومثال ذلك أن صورة الأسد لا تحضر فينا المعنى فقط من حيث هي رمز ، بل تقدم لنا أيضاً الموضوع نفسه - وهو الأسد - في وجوده الحسي . ولذلك يفرق هيجل بين الرمز والتشبيه Symbol and Comparison فمثلاً حين يهتف كارل مور (بطل مسرحية اللصوص The Robbers لشيلر) حين تغيب الشمس - هكذا يموت البطل Thus Dies a Hero ، نجد أن المدلول مفصول بكل وضوح عن التمثيل الحسي ، بمعنى أن غروب الشمس لا يتضمن المعنى الثاني الذي يقصده الفنان ، لكنه هو الذي يضيف من عنده أن غروب حياة البطل مثل غروب الشمس[26] .

ولكن في بعض التشبيهات الأُخر لا نستطيع أن نرى هذا الإنفصال ، وتلك العلاقة بين الرمز والمدلول بمثل هذا الوضوح ، ولكن نلاحظ أن الترابط بين الجانبين

---

(24) Ibid: P. 304.

(25) يشير هيجل أيضاً إلى أن هناك بعض الألفاظ التي لا تشير إلى مدلولات حسية ، وإنما تشير إلى أنشطة ذهنية ، تستثير في الإنسان فعل هذه الأنشطة مثل كلمة Begreifen, Schliessen

See: Hegel: OP. Cit., P. 306.

(26) Ibid: P. 307.

يظل موجوداً ، والتشبيه هو ابتكار ، واضح بذاته ، لأنه يحمل في ذاته مدلوله ، ولهذا فإن التشبيه يعتبر مجرد صور لا يجوز تأويلها حرفياً وإنما على ضوء مدلولها ، بينما نجد الرمز يفقد معناه المزدوج الذي يحتفظ به التشبيه بين الرمز والمدلول ، لأننا ـ عادة ـ حين نستخدم بعض الكلمات كمصطلحات متفق عليها ، فإننا ننسى استقلال الرمز ودلالته الخاصة ، ونكتفي بالتمثيل الحسي المباشر الذي تشير إليه الألفاظ فمثلاً « حين يرى المسيحي المثلث على جدار كنيسة ، فإنه لا يفكر في المثلث بوصفه شكلاً هندسياً ، وإنما بوصفه رمزاً أو إشارة للتثليث المقدس »[27] . وهذا يعني ـ من وجهة نظر هيجل ـ أن الرمز يكتسب دلالته الإصطلاحية في الجماعة أو المجتمع الذي ينتمي إليه هذا الرمز ، بينما قد لا يكتسب الرمز نفس الدلالة في مجتمعات أو حضارات أخرى ، ومثال ذلك ، إن الإنسان المعاصر حين يتأمل الأشكال الفنية لحضارات فاس القديمة والهند ومصر ، فإنه لا يستطيع أن يفهم دلالتها وتبدو له كأنها عصية على التفسير ، لأن جميع تلك الأشكال والصور لا تعني له شيئاً في حد ذاتها ، ولذلك يحاول أن يبحث عن مدلولها من خلال التنقل بفكره إلى ما وراء هذه الأشكال في واقعها المباشر ، والواقع أن هذا ليس خاصاً بالأشكال الفنية لدى شعوب الشرق ، بل إنه قد تتملكنا حيرة مماثلة أمام الأعمال الفنية ، رغم أن الفن الكلاسيكي ـ بحكم طبيعته التي تعني التطابق بين المدلول والشكل ـ لا يحتوي على أن جانب رمزي ، بالمعنى الذي حدده هيجل للرمز ، لأن الوضوح والشفافية من سماته المميزة بحيث يكون المعنى هو المدلول الذي يوحي به المظهر الخارجي ، ويرجع هيجل السبب في ذلك إلى أن الأعمال الفنية بشكل عام تحتوي على بُعد ما رمزي ، يوحي ولا يفصح بشكل مباشر عن المقصود .

ويقودنا هذا إلى التساؤل التالي : كيف يمكن تفسير الرمز في الأساطير التي تركتها لنا الشعوب القديمة ؟ ، هل نقبل الأسطورة كما هي ؟ أي كما تبدو لنا بشكل خارجي ، أم نفترض أن هذه الأسطورة تخفي مدلولاً أعمق ؟ .

ويرى هيجل أن هناك اتجاهين حول هذه القضية ، الإتجاه الأول : يرى أنه ينبغي أن نقبل الأسطورة كما هي دون البحث عن مدلولها ، لأنه لا بد أن ننظر إلى الميثولوجيا من وجهة نظر تاريخية ، والأساطير ـ نتيجة لوجهة النظر التاريخية ـ تبدو مكتفية بذاتها ، وتبرز للعيان مدلول تمثلاتها دونما حاجة إلى أي مجهود تفسيري . أما

(27) Ibid: P. 308.

الإتجاه الثاني : فلا يكتفي بالمظهر الخارجي البحث للأشكال والقصص الأسطورية ، ويرى أنها تنطوي على معنى أعمق ، ومهمة الباحث في علم الأساطير Mythology أن يكشف عن المعنى الدفين في أعماق الأسطورة ، وبالتالي فإن هذا الإتجاه ينظر للأساطير بوصفها إبداعاً رمزياً ، بمعنى أن الأساطير من إبداع الروح ، ولذا فهي تنطوي على مدلول عميق ، وعلى أفكار عامة حول طبيعة الله ، حتى لو تشكلت في مظهر غريب(28) . ويشير هيجل إلى فريدريك كرويزر F. Creuzer (1771ـ1858)(*) بوصفه ممثلاً لهذا الإتجاه الثاني ، لأنه حاول تأسيس علم الرموز Symbology أو دراسة التمثيلات الميثولوجية من زاوية البحث عن العقلانية الباطنة لمدلولاتها ، ويؤسس كرويزر وجهة نظره على أساس أن الأساطير والقصص الخرافية هي من نتاج الفكر البشري ، وهذا الفكر حين يتناول الآلهة ، فإنه يرتقي بفضل تدخل العنصر الديني إلى دائرة عليا ، يغدو فيها العقل هو مبدع الأشكال ، بالرغم من أن العقل لا يزال عاجزاً عن الإبانة عن ذاته ، والتعبير عنها على نحو مطابق تمام المطابقة(29) .

وموقف هيجل من هذين الإتجاهين هو أنه يجمع بينهما في رؤية جدلية ، فهو حين يتفق مع كرويزر ـ فيما ذهب إليه ، فإنه يأخذ عليه أنه لم يدخل في اعتباره الظروف التاريخية المختلفة المصاحبة لنشأة الأساطير ، ولذلك انصرف ـ أي كرويزر ـ إلى تبرير مختلف الأساطير ، وتبرير إبداعات الإنسان الروحية دون أي سند تاريخي ، ولذلك فقد وقع فيما وقعت فيه الأفلاطونية الجديدة حين أضفت على الأساطير مدلولات غريبة عنها ، وأسقطت عليها أفكاراً ليس لها وجود في الواقع التاريخي ، حين حاول تفسير الأساطير واستخراج المعاني الباطنة فيها دون الإلتفات للظروف التاريخية .

وإذا كان هيجل يسلم بأن الأساطير (الميثولوجيا) تشتمل على مضمون عقلاني وعلى تمثيلات دينية عميقة ، فإنه يتساءل : هل يمكن اعتبار كل أسطورة ذات طابع رمزي ؟ ، كما يذهب فريدريك فون شليجل F.V.Schlegel (1772ـ1829) في

---

(28) Ibid: P. 310.

(*) ف . كرويزر : فيلسوف ألماني له دراسات عديدة في الميثولوجيا والتاريخ لدى الإغريق والرومان واسم الكتاب الذي استشهد به هيجل هنا هو : الرموز والميثولوجيا لدى شعوب العصر القديم . Symbolik und Mythologie (1810-1823).

(29) Ibid: P. 313.

رؤيته للفن ، حيث يرى أنه يجب أن نبحث في كل تمثيل فني عن طابعه الرمزي المجازي Allergory[30] بمعنى أن شليجل يرى أن وراء كل شكل ميثولوجي فكرة عامة ، وهذه الفكرة إذا ما جردت من عموميتها فإنها تقدم لنا تفسير ما يعنيه فعلاً هذا الأثر الفني أو هذا الشكل الأسطوري ، ويرفض هيجل وجهة النظر السابقة ، ويرى أننا إذا حاولنا أن نبحث عن الفكرة العامة في أي عمل فني أو أثر أسطوري ، فإننا نجرد العمل الفني من قيمته وطابعه الخاص ، ويرجع هيجل سبب هذا الولع بالتأويل في تفسير الأسطورة إلى الإعتماد على ملكة الفهم Understanding التي تنزع إلى الفصل بين الصورة ومدلولها ، وهي - بذلك - تدمر العمل الفني من أجل البحث عن الفكرة العامة[31] .

وقد استعرض هيجل هذه التصورات عن الرمز ، لكي يبين أنه لا يبحث في الفن بوصفه رموزاً وإشارات إلى أشياء أو أفكار محددة ، وإنما لكي يجيب على التساؤل التالي : إلى أي حد يمكن اعتبار الرمز شكلاً من أشكال الفن ، وذلك من أجل فهم العلاقات الفنية التي تقوم بين الشكل والمدلول ، وكما تبرز في الفن الرمزي .

ولا بد أن نعي أن هيجل لم يقصد أن يفسر الإنتاج الفني بكامله في كل العصور تفسيراً رمزياً ، كما فعل شليجل ، وإنما يريد أن يحدد دائرة الصورة الرمزية للفن ، ولذلك يرى هيجل أن فن النحت الإغريقي ليس تمثيلاً رمزياً ، وإنما هو يجسد الوحدة العينية بين الداخل والخارج ، المضون والشكل وإذا حاولنا أن نطبق وجهة نظر كرويزر أو شليجل في البحث عن الفكرة العامة وراء أي فن وليكن النحت الإغريقي القديم ، فإننا ندمر العمل الفني ذاته وننحيه جانباً من أجل البحث عن الرمز الذي يعبر عنه العمل الفني .

ويعتقد هيجل أن الفن الرمزي يمثل مرحلة ما قبل الفن ، لأنه كان يقدم مدلولات مجردة ، لم تتفرد في أشكال خاصة بعد ، ولذلك إذا أردنا أن نقدم تعريف هيجل للفن الرمزي ، سنجد أنه يقدم أكثر من تعريف له ، في أكثر من موضع ، فهو يعرفه - حيناً - بأنه « التطور الداخلي للفن ، الذي يمكن استنباطه من مفهوم المثال المتقدم نحو الفن الحقيقي »[32] ، ويعرفه - حيناً آخر - بأنه - أي الفن الرمزي - هو

---

(30) Ibid: P. 311.

(31) (Every Artist Representation an Allegory). Ibid: P. 312.

(32) Ibid: P. 314.

الصراع الذي يخوضه الفن الحقيقي ضد المضمون الذي لا يزال يفلت من سيطرته ، وضد الشكل غير المتطابق مع المضمون. . . أي أنه صراع متواصل ضد تنافر الشكل والمضمون ، ومختلف مراحل هذا الصراع ليست مراحل متنوعةٍ للرمزي ذاته ، بقدر ما هي مراحل شتى للتعارض بين الروحي والحسي[33] .

ويمكن أن نلاحظ أن هيجل ربط بين النمط الرمزي من الفن ، وبدايات الفن ، وبين تنامي الوعي الإنساني في سعيه نحو إدراك المطلق ، ويتضح هذا حين يربط هيجل بين الأشكال الأولى الرمزية للفن ، وبين محاولة الإنسان في تحويل التمثلات الطبيعية إلى صور قابلة لأن يدركها الوعي المباشر ، لكي يقدم الروح في هذا الشكل المتموضع الذي يكون من صنعه هو ، ولذلك يعتبر هيجل أن التعبد المباشر للطبيعة وعبادة الطبيعة وتقديس الأصنام ليست هي الفن بعد ، لأنها تقدم مرحلة من الوعي البشري لم يعقل فيها ذاته ، ولم يستطيع أن يدرك المطلق في الطبيعة .

ولذلك يقول هيجل : « إن الفن في جانبه الموضوعي ـ وثيق الصلة بالدين ، لأن الأعمال الفنية الأولى هي تمثيلات ميثولوجية ، والمطلق ـ بشكل عام ـ هو ما يعرض نفسه للوعي في الدين ، مهما كانت تعيناته مجردة وفقيرة . . . ولذلك فالفن هو أول تأويل تشخيصي للتمثلات الدينية »[34] . وهذا يعني أن تصور الإنسان للعالم الموضوعي لا يتم إلا إذا تحرر الإنسان من أسر المحيط المباشر ـ الذي يعيش فيه ـ لكي يتأمله ، أي أن أول معرفة للإنسان بالحقيقة تحدث حين ينفصل الإنسان عن عبوديته للواقع المادي .

والغاية التي يسعى إليها الفن الرمزي عبر تطووه من الرمزية اللاواعية ، إلى رمزية الجليل ، إلى الرمزية الواعية هي إدراك الوحدة بين الشكل والمضمون ، وهذا لا يحدث إلا بعد زوال الفن الرمزي وحلول الفن الكلاسيكي ، ولذلك فإن الصراع ضد تنافر الشكل والمضمون يحدث خارج وعي الفنان ، بمعنى أنه لا يعي عدم التطابق بين المضمون والشكل ، لأن الفنان في هذه المرحلة يكون عاجزاً عن تمثل الشكل الفعلي ، مما يترتب عليه أن يصادر الوعي الفني ـ قبلياً ـ على وحدة الهوية المباشرة بين المضمون والشكل ، بدلاً من أن يدرك الفرق القائم بينهما[35] .

---

(33) Ibid: PP. 317-318.

(34) Ibid: P. 316.

(35) Ibid: P. 318.

أ ـ الرمزية اللاواعية «Unconscious Symbolism»

إذا كان هيجل يربط بدايات الفن بالصورة الرمزية ، أو على حد تعبيره ، بالرمزية اللاواعية ، حيث لم يتم تصور الشكل بعد كمحض صورة أو تشبيه ، وإنما كتعبير مطابق عن مضمون معين ، فإن هيجل يقسم ، لذلك ، الرمزية اللاواعية إلى ثلاث مراحل ، والمرحلة الأولى يطلق عليها عنوان الوحدة المباشرة بين المدلول والشكل Immediate Unity of Meaning and Shape[36] وهي مرحلة لا تدخل في نطاق الفن ، وإنما هي تمهيد له ، وهي تتسم بالوحدة الجوهرية والمباشرة بين المطلق من حيث هو مدلول روحي وبين ظاهره الحسي ،وهي لا تدخل في نطاق الفن ، لأن هذا الترابط بين المطلق والظاهر الخارجي لا يحقق الفن وإنما ينبع مباشرة من مواضيع الطبيعة الواقعية ، لأن الإلهي Divine يتبدى للوعي من خلال مظاهر الطبيعة ، ولذلك لاتتبدى الطبيعة كما هي فعلاً ، وإنما تكون متحدة بالمطلق ، وبالتالي لا يكون هناك مجال للتمييز بين الداخل والخارج ، لأن الداخل لم ينفصل عن واقعه المباشر في العالم الخارجي . ولذلك فحين نتحدث عن مدلول ما A Meaning في هذه المرحلة ، فإن هذا يكون تابعاً من تفكيرنا نحن ، الذي يفترض ـ دوماً ـ أن الشكل المستخدم في التعبير عن الروحي هو الغلاف الخارجي الذي يساعدنا في فهم المضمون الداخلي ، بينما نجد شعوب الشرق القديم التي أنتجت هذه الآثار ـ في هذه المرحلة ـ لم يكن لديها أي تصور عن هذا الفصل بين الداخلي والخارجي ، فهي لا ترى للمطلق أي وجود مستقل عن الظواهر المختلفة ، بل إن الظاهر بما هو كذلك هو الله أو الإلهي ففي الديانة اللاماوية lamaism(*) يعتبر الإنسان الواقعي ، كما هو موجود في سماته الفردية ، إلهاً ويبجل كإله[37] ، كما أن ديانات طبيعية أخرى تعد الشمس والجبال والقمر وبعض الحيوانات كالبقرة ، هي موضوعات إلهية مقدسة[38] .

وهذا التصور للوحدة المباشرة بين المحتوى والشكل ، نجده بشكل واضح في ديانة فارس القديمة لدى شعب الزند Zend People ، التي انتقلت إلينا تمثلاتها

---

(36) Ibid: P. 323.

(*) وردت هذه الديانة في كتاب هيجل « محاضرات في فلسفة التاريخ » (العالم الشرقي) الترجمة العربية ص 85 ، ويقصد بها الدين كوعي روحي حر نزيه ، الذي لا يتطور إلى دولة ، ويقصد به الوجود للذات أو الوجود من أجل الذات Sein fur sich ويعني به الوجود المستقل ، ويرى هيجل أن الروح والله هي أمثلة لهذا الوجود اللامتناهي الحقيقي ، ومن ثم فهي وجود كذات .

(37) Ibid: P. 324.

(38) Ibid: P. 324.

وأفكارها ، من خلال كتاب Zend-Avesta (*) فكما يذهب زرادشت ، فإن النور Light الطبيعي الذي يتبدى في الشمس والكواكب والنار يمثل المطلق الإلهي ، وليست هذه الأشياء السابقة مجرد تعبير عنه أو صورة حسية له ، وإنما هي هو ، بمعنى أن الإلهي والمدلول لا وجود لهما ـ بصورة مستقلة ـ خارج النور ، فالنور ليس ممثلاً للخير وإنما هو الخير نفسه .

ويحلل هيجل هذه الوحدة من خلال شرحه للتصورات الأساسية للزرادشتية ، بوصفها المرحلة الأولى التي تؤدي إلى الرمزية ، ففي هذه المرحلة ، يتخذ الفن من الموضوعات الدينية شكل التمثيل الحسي ، الذي لا تكون موجودة فيه علاقة تنافر بين الشكل والمضمون ، على النحو الذي نجده في الزرادشتية ، لأنه حتى لو اعتبرنا أن النور من حيث هو وجود واقعي هو رمز يعبر تعبيراً صورياً عن السمات الطيبة والعميقة للعالم الطبيعي ، والعالم البشري ، فإن ذلك غير موجود في الزرادشتية ، وإنما هو تأويل من عندنا ، لأن الفصل بين النور بوصفه معنى كلياً وبين الأشياء الجزئية لم يكن موجوداً لدى المجوس ، وإنما النور يحتوي الكلي والجزئي معاً . وهو الخير الكلي والإلهي الذي يظهر في كل الكائنات ، فالموضوعات كلها لها مدلول واحد ، ولا تختلف فيما بينها إلا من حيث هي أشياء ونجوم ، ونباتات ، وفي كل واحد منها يتظاهر الإلهي بوصفه نوراً أو ظلاماً(39) ، أي أن هناك طابعاً لا رمزي للديانة الزرادشتية يساهم في تقديم التأويل والتمثيل غير الفني لها ، وذلك لأن التصورات الموجودة في الزرادشتية من طبيعة عامة تماماً ، لا يمكن أن يتمخض عن إنتاج أعمال فنية ، لأن الخير أو الإلهي أو النور الذي تتحدث عنه الزرادشتية ليس متعيناً في ذاته ، كما أن شكل هذا المضمون لا ينبثق عن الروح ، بمعنى أن الإنسان في الزرادشتية يكتفي بالطبيعة كما هي لتمثيل الإلهي والمطلق ، بل إنه يرى أن هناك وحدة لا تنفصم بين الطبيعي والإلهي ، وبالتالي فليس هناك حاجة « للأنا » لكي تبتكر أشكالاً من عندها تعبر بها عن المطلق ، ونلاحظ أن هذا يناقض المفهوم الأساسي للفن عند هيجل ، لأنه يرى أن الفني يعني عدم قبول الإنسان للطبيعة كما هي ، وإنما يعني

(*) تحدث هيجل عن ديانة زرادشت في كتابه « محاضرات في فلسفة التاريخ » في القسم الثالث من العالم الشرقي ، أنظر الترجمة العربية للدكتور إمام (سبق ذكرها) ص 149 وما بعدها ، وتحدث هيجل عن ذلك أيضاً في :

Hegel's Lecture on the Philosophy of religion eng., trans. by: E.B. Spiers, Routlebee & Kegan Paul, London, 1962, Vol. I, P.295.

(39) Ibid: P. 326.

ابتكار الإنسان أو الروح للتمثيل الحسي وخلقه وتشكيله كما سبق أن أوضحت هـذا ، ولذلك فإن الزرادشتية لا تهدف إلى شيء ـ عند هيجل ـ سوى الطهارة Purity ، أي تحقيق ملكوت ارمزد Ormuzd[40] .

ويرى هيجل أن هذه الوحدة الأولى بين الكلية الروحية والواقع الحسي هي التي ساهمت في تشكيل قاعدة الرمزية في الفن فيما بعد ، دون أن تكون هي نفسها رمزية ، ودون أن تتاح لها القدرة على إبداع أعمال فنية ، ولذلك ففي المرحلة الثانية من الرمزية اللاواعية يحل التمايز والصراع بين الشكل والمضمون محل الوحدة التي كانت سائدة في الديانة الزرادشتية ، وهذا ما نجده في الرمزية الغريبة أو الوهمية[41] Fantastic Symbolism ، التي تمثل بدايات الفن ، لأن الإنسان بدأ يستخدم خياله ، وينتج أعمالاً فنية ، ولكنه لا يجد المضمون موجوداً كمضمون في الواقع المباشر وإنما يوجد منفصلاً عنه ، ولكن ليس معنى هذا أن الإنسان دخل في قلب الرمزية وإنما في هذه المرحلة ، توجد الإبداعات التي تقوم بواسطة الخيال ، تدل على الطريق الذي يؤدي إلى الفن الرمزي بالتحديد ، فعندما يظهر لأول مرة الفارق بين المدلول ونمط تمثيله ، لا تكون لدى الإنسان سوى فكرة مبهمة ووعي مضطرب عن انفصال المدلول ونمط تمثيله ، وما يفسر هذا الإبهام هو أن المدلول والشكل لم يدرك أي منهما تلك الدرجة من الشمول التي يحتوي كل منهما على تحقق الأخر ، وفي هذه المرحلة ترتفع المدلولات العامة فوق الظواهر الطبيعية المنفردة ، بعد أن كانت متحدة معها في المرحلة الألى ، ولكنها تظل ـ رغم ذلك ـ ماثلة للوعي في شكل موضوعات طبيعية عينية ، ويبذل الإنسان مجهوداً مزدوجاً ، لإضفاء صفة الروحي على الطبيعي ، من جهة ، ولكي يجعل الروحي محسوساً ، من جهة أخرى ، ولذلك يتجلى ـ هنا ـ كل الغموض والغرابة اللذين ينطوي عليهما الفن الرمزي في التراكيب التي يقدمها الإنسان ، وهذه التراكيب تنم عن إدراكه بعدم تطابق صوره وأشكاله مع المدلول ، ولكنه لا يستطيع أن يفعل شيئاً ، سوى تشويه الوجوه ، ولذلك فإن العالم الذي نواجهه ـ في هذه المرحلة ـ هو عالم تتبدى فيه الإبتكارات والغرائب والعجائب ، دون أن يتضمن عملاً فنياً ذا جمال حقيقي . ويرى هيجل أن أول محاولات الخيال وأغربها تلك التي تلتقي بها لدى الهندوس (الهنود القدامى) In-cient Indians الذين يكمن عيبهم الأساسي في عجزهم عن إدراك المدلولات في

---

(40) Ibid: P. 332.

(41) Ibid: P. 332.

كليتها الواضحة ، وعجزهم عن فهم الواقع الموجود في الشكل وهم لم يستطيعوا أن يرقوا إلى مستوى تصور تاريخي للأشخاص والأحداث نتيجة لخلطهم بين المطلق والمتناهي(42) .

ويحلل هيجل الفن الهندوسي من خلال تحليله للديانة الهندوسية التي تربط التمثل الديني بالفن ، على أساس أن مضمون الدين هو الذي يقدم موضوعات التمثل الفني لديهم ، ولذلك فهو يتحدث هنا عن ثلاثة موضوعات هي : مفهوم الهندوس عن البراهما The Indian Conception of Brahma والحسية واللانهائية والفاعلية في التشخيص (Sensuousness, Bound Lessness and The Activity of Personifying) ورؤى التطهر والكفارة (View of Purification and Penance) فالتصور الهندوسي عن البراهما يبين لنا أحد مظاهر شطط الوجدان الهندوسي ، فهو يتصور المطلق أو البراهما على أنه الكلي اللاامتمايز واللامتعين ، وهو ذلك الإلهي الأسمى الذي يفلت من الحواس والإدراك الحسي ، ولا يصلح التفكير به أيضاً ، ولذلك فإن الطريقة الهندوسية في التوفيق بين الأنا البشري وبين البراهما هي الصعود ـ بلا توقف ـ نحو هذا التجريد الأقصى . ويتم هذا عن طريق تدريبات روحية تهدف إلى إماتة كل ما هو حسي في الإنسان ، ولذلك فإن الإنسان قبل أن يفلح في بلوغ درجته القصوى فإنه يكون كل شيء قد تبخر وتلاشى ، لأن الرجل الهندي يرفع نفسه إلى الألوهية عن طريق إنكار الذات والتكفير عن الذنوب ، واتخاذ موقفاً سلبياً تجاه كل ما هو عيني (ويكتسب البرهمي صفة الإتصال بما هو إلهي بفضل انتسابه إلى البراهمة ، بينما الطوائف الأخرى تطمح لبلوغ مرحلة الميلاد من جديد عن طريق اليوجا yogis ومن أحد تدريباتها الأساسية أن الإنسان يظل الإنسان واقفاً إثنتا عشر سنة دون أن يجلس على الإطلاق حتى يصل إلى مرحلة البرهمي)(43)ونلاحظ أن الوحدة بين الإنساني والإلهي لا تتحقق هنا إلا حين يزول كل شيء عن الإنسان : وعيه ، ومضمون العالم ، ومضمون شخصيته على حد سواء ، وهذا التلاشي وهذا الفناء اللذان يصلان إلى حد غيبوبة الوعي التامة ، إلى حد البلادة الكاملة هما أسمى حالات الغبطة التي بفضلها يغدو الإنسان قادراً على الوصول إلى الله الأسمى وعلى صيرورته هو نفسه « براهما » . ونلاحظ أن هذا التجريد هو من أعمق أشكال التجريد التي استطاع

(42) Ibid: PP. 334-335.

(43) هيجل : العالم الشرقي « الترجمة العربية » ص 111 ـ 112 وقد أفاض هيجل في الحديث عن هذا الغلو والشطط في محاضراته في فلسفة التاريخ .

الإنسان إبتكارها ، وفرضها على نفسه ، كعبادة نظرية وداخلية بحت الـذي يؤدي ـ من وجهة نظر هيجل ـ إلى الموت الذاتي الذي لا يمكن أن يقـدم أي موضـوع يمكن للفن أن يصوره[44] .

ونتيجـة لهذا التجـريد التـام ننتقل دفعـة واحدة من المتنـاهي إلى الإلهي ، ومن الإلهي إلى المتناهي من جديـد ، والإنسان في الـديانـة الهندوسيـة يحيا وسط أشكـل ووجوه تتوالـد من التحولات المتـواصلة والمتبادلـة لهذين المـظهرين ، ولـذلك يقـول هيجـل عن الفن الهندوسي : « وكـأننا نحيـا وسط عالم من السحـر ، يتلاشى فيـه كل شيء ، ويضمحـل ، إذا راودتنا الـرغبة في تثبيتـه ، ليتحول إلى نقيضـه ، أو ليتضخم وينتفخ إلى حد الشطط والمغالاة[45] .

ويذكر هيجل ثلاثة أشكال تعبر عن الفن الهندوسي مثال : الرامايانا Ramayana (يذكر هيجل عن الرامايانا أنها قصيدة غنائية من الملاحم الهندوسية المقـدسة . أنـظر العالم الشرقي ص 26 من الترجمة العربية) ومعـروف عنها أنهـا كتبت فيما بين القـرن الخامس قبل الميلاد والقرن الخامس عشر بعد الميلاد ، ويـدور موضـوعها حـول حياة رامـا Rama ملك أيودهيـا ، الذي تجسـد فيه الإلـه فشنو ، حيث نجـد فيهـا أن القـرد هـانومـان Hanuman يُعبد كـإله ، وكـذلك البقـرة سابـالا Sabala التي تُعبـد أيضـاً ، بالإضافة إلى أنه توجد في الهند أسر يختار المطلق رجلاً منها ليقيم فيه ، وهذا الـرجل يُعبد كما هو كإله ، ويرى هيجـل أن التصورات الفنيـة الموجـودة في الرامـايانـا ليست تصورات رمزية بالمعنى المحدد لهذه الكلمة ، لأن عبادة القرد والبقرة والبرهمي ليست محض رمـوز لعبادة الإلهي في الخيـال الهنـدوسي ، بـل هي الإلهي ذاتـه ، ولـذلـك لا نجد فيها شروط التمثيل الرمزي[46] .

وثانيها : حاول الفن الهندوسي أن يجد حداً للتعـارض بين كيفية تجسيـد الكلي في وجـوه خصوصيـة حسية ، وذلـك عن طريق المغـالاة في أشكال الفن مثلمـا أفـرط الهندوسيون وغالوا في العبادات ، لأنهم تصوروا أن الشكل الخاص الـذي يراد لـه أن يعبر عن مدلول كلي من خارجه ، لا بد له أن يقدم في مظهر مُغالى فيه ، ولذلك نجـد أعمالهم في فن النحت والعمارة تلجأ إلى التضخم الخرافي في الحجـر المكاني وإلى

(44) Hegel: Aesthetics, › 336.
(45) Ibid: P. 336.
(46) Ibid: PP. 336-337.

مضاعفة أعضاء بعينها والإكثار منها ، ولهذا نجد لديهم تماثيل بعدة رؤوس وأذرع كثيرة العدد . ويرى هيجل أن هذا المثال في النحت والعمارة الهندوسية لا يُعبر عن الرمز ، لأن التمثيل الرمزي بالمعنى المحدد لهذه الكلمة ، لا يسعى إلى التشبيه المتطابق تماماً بين الشكل والمدلول ، بل يبرز فقط بعضاً من صفاته التي تبرز فكرة المدلول ، فمثلاً الأسد يُعبر عن الشجاعة ، ولكن توجد صفات أخرى في الأسد تحفظ له إستقلاله ، ولذلك فإن إستخدام الأسد ـ في الفن ـ وهو مجرد إشارة أو تلميح ، ولكن نلاحظ في الفن الهندوسي ـ رغم أنه يفصل الكلي عن الجزئي ـ أنه يطلب وحدة الكلي والجزئي معاً ، وبما أن هذه الوحدة لا تتحقق إلا في الخيال ، فإن الفن الهندوسي يُطلق العنان للخيال ويُلغي الحدود التي تحيط بالأشياء الواقعية ، ليوسعها ويشوهها.

والخيال الهندوسي بإبداعه تلك الآثار المتوحشة والمختلة التناظم ، لا يدرك الطابع السلبي لها ، بل يعتقد أنه قد محى وأزال التعارض بين المطلق والظاهر الخارجي ، بفضل إنعدام الحدود والمقاييس . ولذلك لا نستطيع أن نصف هذه الأعمال بأنها رمزية أو جليلة ، ولا يسعنا ـ كذلك ـ إعتبارها جميلة[47] .

ثالثهما : يعتقد هيجل أن أبرز ما حققه الفن الهندوسي من أشكال هو التشخيص Personification لا سيما في صورة القسمات والمعالم البشرية ، لكن هذا التشخيص لا يرجع إلى الذاتية الروحية الحرة ، ولا يُعبر عنها ، وإنما هي طريقة ساد إستخدامها لتمثيل تعينات مجردة بكل عموميتها وكليتها ، أو لتمثيل موضوعات من الطبيعة ولذلك فالفن الهندوسي لم يستخدم تشخيص الجسم البشري في التعبير عن الروح العيني ومضمونه الباطني ـ وهو ما يصلح له فقط ـ وإنما إستخدمه كمجرد رمز أو إشارة لشكل خارجي أو موضوع مجرد[48] .

لهذا يرى هيجل أن التشخيص في الفن الهندوسي ليس ملائماً لتمثيل الحقيقة ، لأن الحقيقة في الفن تتطلب تطابق الخارج والداخل ، الفكرة والواقع ، ويؤكد هيجل هذه الفكرة من خلال المقارنة بين الميثولوجيا الإغريقية والميثولوجيا الهندوسية ، ويخلص هيجل من هذه المقارنة إلى أن الميثولوجيا الإغريقية تتخذ من الطبيعة مضموناً لآلهتها البشرية ، وهي عكس الميثولوجيا الهندوسية التي لا تكتفي بالتشخيص

---

(47) Ibid: P. 339.
(48) Ibid: P. 340.

والسطحي,نما تبتدع أفراداً يتراجع فيهم المدلول الطبيعي المحض ، ويتصدر المدلول البشري الذي يتجسد فيه هذا المضمون الطبيعي ، وهذا يعني أن التشخيص الموجود في الفن الهندوسي ليس رمزياً ، لأنه لا ينطوي بحكم طبيعته الشكلية والسطحية على أية علاقة جوهرية مع المضمون الذي يُفترض أن يعبر عنه . وعلى الرغم من كل الأمثلة التي يذكرها هيجل من الفن الهندوسي ، مثل « براهما » في النحت الهندوسي ، حيث يُصور على أنه كائن بأربع رؤوس وأربع أذرع ، والتي يرى أنهالا تقدم الفن الرمزي ، إلا أنه يعتبر أن الفن الهندوسي ـ رغم كل هذا ـ قدم المبادىء الأولى لكي ننتقل إلى الرمزية بالمعنى المحدد لهذه الكلمة .

ويستند هيجل في اعتقاده هذا ، إلى أن الخيال الهندوسي مهما إستغرق في تصوير الظواهر الحسية ، معتمداً في ذلك على الغلو والتشويه الذي لا نجد له نظيراً لدى أي شعب آخر ، إلا أنه لا يغيب عن نظره ذلك التجريد الروحي للإله الأعلى الذي يبدو كل ما هو فردي وحسي غريباً بالنسبة له . وهذا الإنتقال من التجريد الروحي إلى الفردي الحسي ، وهذا التحول من الفردي الحسي إلى التجريد الإلهي هو الذي يشكل الطابع النموذجي للتصور الهندوسي ويجعل التوفيق بينهما مستحيلاً . ولذلك ركز الفن الهندوسي ـ في أشكاله المتنوعة ـ على التجريد الروحي والتركيز الداخلي والعزوف عن العالم الحسي ، وهذا ما يتمثل في أبرز تعاليمهم الأساسية وهي الكفارة Penance والتأمل الطويل الذي يبتعد الإنسان عن طريقه ، عن كل تعين وكل تناه ، لكي يتحرر الإنسان من تأثيرات الطبيعة وآلهة الطبيعة[49] .

وفي المرحلة الثالثة من الرمزية اللاواعية ، التي تمثل بدايات الفن ، نلتقي بالرمزية بالمعنى المحدد لهذه الكلمة ، وفيها يظهر العمل الفني الرمزي بخصائصه وسماته كلها ، ولا يعود ـ هنا ـ للأشكال والوجوه ذلك الوجود الحسي المتداخل ، كما نجد في المرحلة الأولى التي تتمثل في الديانة الزرادشتية ، وكذلك لا يعود الخيال المبدع يسعى إلى تدارك عدم مطابقة الحسي الجزئي مع الكلي الإلهي ، كما في الفن الهندوسي ، وإنما الرمز في هذه المرحلة الثالثة إبداع فني يهدف إلى عرض ذاته في خصوصيته وإلى التعبير عن مدلول عام . وفي هذه المرحلة ، يصبح المطلق ـ لأول مرة ـ عينياً ، أي هو وحدة تضم التعينات المختلفة للإله الواحد ، ولذلك يحدث الترابط بين الداخل والخارج الذي كان مفتقداً في المراحل السابقة[50] .

---

(49) Ibid: P. 345.

(50) Ibid: P. 346.

ويعتبر الفن المصري القديم ـ خير مثال ـ للتعبير عن هذه المرحلة ، ويرتكز الفن المصري القديم في تعبيره إلى بعض الأفكار الأساسية ، وأول هذه الأفكار ، فكرة الموت Death التي كانت تحتل مكاناً بارزاً في الديانة المصرية القديمة ، فالموت لديهم كان يمثل صيرورة الحياة ، لأنهم كانوا يعتقدون أن كل شيء يسير في الطريق الذي يقود إلى الإنطفاء التدريجي ، والموت ، ولذلك كان المصريون يمجدون الألم ويُعظمون الموت ، على أساس أن موت كل ما يدخل في عداد الطبيعة يُعتبر طوراً ضرورياً في حياة المطلق[51] فلكي يتمكن المطلق من تخطي الموت[*] ، فإنه يعاود الظهور في أشكال أسمى ، أي في شكل وحدة إيجابية ، ولهذا فالموت هو جانب من المدلول الشامل الذي يريدون التعبير عنه ، ولقد كان للموت مدلول مزدوج لدى المصريين القدماء ، فهو ـ من جهة ـ يعني الزوال المباشر لكل ما هو طبيعي ، لأن الأشياء الطبيعية تموت ، ومن جهة ثانية ، فإن موت الطبيعي وحده يعني ولادة شيء أسمى من الطبيعي شيء روحي متجرد من العنصر الطبيعي المحض ، بحيث يصبح الموت جزءاً لا يتجزأ من ماهية الروح . ولذلك ينقل هيجل عن هيرودت قوله : « إن المصريين أول من قالوا بخلود النفس وأول من حاول حل مشكلة العلاقة بين الطبيعي والروحي »[52] .

والسمة الأساسية للفن الرمزي التي تظهر في الفن المصري القديم هي التوافق بين المدلول ونمط التمثيل ، فليس الهدف من تصوير الأشكال الطبيعية والأفعال الإنسانية أن تمثل لذاتها بما فيها من خصوصية فردية ، بل إن الهدف أن تكون بحكم صفاتها التي يرتبط بها مدلول أوسع ـ إشارة ـ إلى الإلهي وتلميحاً له ، ولهذا تشكل جدلية الحياة والولادة والموت مضموناً ملائماً للشكل الرمزي بمعنى الكلمة . ولكن اتحاد المدلول والشكل في الفن المصري القديم يختلف عن تطابق الهوية المباشرة الذي أشرت إليه في المرحلة الأولى ، لأن الوحدة ـ هنا ـ ليست وحدة مباشرة وإنما هي تطابق مستمد من الإختلاف ، ولهذا يبدأ الداخل في تأكيد استقلاله ويبحث عن نظيره أي عن انعكاسه في الطبيعي الخارجي الذي بدوره يجد انعكاسه في الحياة ومصائر الروح ، ولهذا تتولد إمكانية التعرف على أحد العنصرين في الآخر ، أي

---

(51) Ibid: PP. 348-349.

(*) تحدث هيجل أيضاً عن مملكة الموتى عند قدماء المصريين عن هاديس Hades في كتابه محاضرات في فلسفة الدين ، الترجمة الإنجليزية ، ص 216 .

(52) من المعروف أن هيجل كان يقول ما يذكره عن الفلاسفة والمفكرين من الذاكرة ، لأن الكتاب عبارة عن محاضرات ، أنظر النص الإنجليزي لمحاضرات هيجل ص 355 .

التعبير بواسطة الداخل ـ الذي هو في متناول الحدس والخيال ـ عن مدلول الأشكال الخارجية . وكذلك تتولد ضرورة الفن ، خصوصاً الفن التشكيلي Plastic Art ، لأنه يصبح من الضروري إعطاء الداخل شكلاً خارجياً ، لا شكلاً مسبق الوجود ، بل شكلاً مبتكراً من قبل الروح ، وبهذا يصبح الشكل نتاجاً للنشاط الروحي ، ولذلك فإن الرمز ـ في الفن المصري القديم ـ ليس غاية في حد ذاته ، وإنما هو مستخدم فقط لتجسيد المدلول عينياً ، فالإختيار يقع على الأشكال المختلفة لا لتمثل ذاتها ، وإنما لكي تكون إشارات وإيماءات إلى مدلولات أعمق وأوسع ، والرموز عند المصريين ليست خاصة بالفن التشكيلي الذي يستمد رموزه من الطبيعة وأفعال البشر فحسب ، وإنما توجد رموز أخرى أكثر تجريداً متمثلة في العدد Number فالعددان سبعة وإثنا عشر يتكرر إستخدامهما في الهندسة المعمارية المصرية القديمة ، لأن العدد سبعة هو عدد الكواكب ، والعدد اثني عشر هو عدد الأقمار أو الأقدام التي ينبغي أن يرتفعها ماء النيل ليخصب البلاد[53] ، فنلاحظ وجود سبعة أعمدة في العمارة المصرية ، ورمزية الأعداد لا نجدها لدى المصريين فحسب ، وإنما نجدها أيضاً في الميثولوجيا الإغريقية القديمة ، فأعمال هرقل الإثنا عشر ترمز أيضاً ـ على ما يبدو ـ إلى عدد أشهر السنة ، على أساس أن هرقل بطل بشري متفرد يشخص مسيرة الشمس . ويبدي هيجل إعجابه الشديد بالفن المصري القديم الذي يتمثل في العمارة والأهرامات والأنفاق التي كانت تبنى تحت الأرض ، ولكنه يتحفظ في إعجابه ، لأنه لم يستطع أن يحل ألغاز الفن المصري ولذلك نجده يقول :

« إن المصريين من بين سائر الشعوب التي درسناها حتى الآن ، الشعب الفنان الذي يملك موهبة سامية ، ولكن أعمالهم الفنية تبقى غامضة وخرساء جامدة ، وبلا صدى ، لأن الروح لم يجد فيها تجسده الحقيقي ، ولا يعرف ـ بعد ـ لغة الروح الواضحة الدقيقة »[54] .

وينظر هيجل للأهرامات على أنها بلورات هائلة الحجم ، وأشكال خارجية خلقها الفن لتحمي شيئاً ما بداخلها ، وهي قبور الملوك والحيوانات المقدسة ، مثل قبر أبيس Apis وإذا كان المصريون استخدموا الشكل الحيواني ، فلقد استخدموه استخداماً رمزياً ، أي ليس لقيمته الذاتية ، بل للتعبير عن شيء أعم ولذلك فإن كتابة

---

(53) Ibid: P. 352.

(54) Ibid: P. 354.

المصريين الهيروغليفية تبدو رمزية إلى حد كبير[55] وهيجل يرى أن الرمزية الكاملة في الفن المصري تظهر في تمثال ممنون Memnon ، وفي أسطورة أوزيريس وإيزيس ، ويرى أنهما يرمزان إلى الشمس والنيل ، وهما مصدرا الحياة في مصر ، ولذلك يبدو الفن المصري القديم وكأنه سلسلة من رموز مترابطة ، بحيث أن ما يتجلى مرة كمدلول لا يلبث أن يستخدم كرمز في مضمار مجاور ، ولذلك فإن تفسيرها صعب ، ويبرر هيجل عدم فهمه للفن المصري بقوله : « إنَّ الآثار المصرية لا تحتوي على ألغاز بالنسبة إلينا فقط ، وإنما بالنسبة إلى الذين خلقوها أيضاً »[56] ، ويعتبر « أبو الهول » هو رمز الرمزية في مصر القديمة ، لأنه في مصر توجد أعداد متشابهة لا تقع تحت حصر من أبو الهول يصطف بعضها إلى جانب بعض بالمئات . ويميز هيجل بين الحضارة المصرية والحضارة الإغريقية عن طريق ذكره للأسطورة الإغريقية التي تتناول « أبو الهول » بوصفه وحشاً يطرح ألغازاً على أوديب ، الذي يعرف حل اللغز وهو الإنسان فيصرعه[57] ، ولهذا يرى هيجل أن الحضارة المصرية كانت تجهل ذاتها ، بينما الحضارة الإغريقية كانت ترتكز على مبدأ « اعرف نفسك » .

ب ـ رمزية الجليل Symbplism of The Sublisme :

يرتكز هيجل في تحليله للجليل على التفرقة التي قدمها كانط بين الجليل والجميل[58] والتي تبين أن الجميل يرتبط لدينا بالموضوعات المحددة ، أي التي توجد في صورة متناهية ، بين يرتبط الجليل بالموضوعات اللامحددة أو اللامتناهية ،

---

(55) Ibid: P. 356.

(56) Ibid: P. 360.

(57) Ibid: P. 361.

(58) خصص كانط الكتاب الثاني من مؤلفه « نقد ملكة الحكم » لتحليل الجليل Analytic of the Sublime والحكم عليه ، « انظر الترجمة الإنجليزية من ص 90 ـ 203 من الطبعة المشار إليها سابقاً » ، ولم يكن كانط أو من أثار القضية ، وإنما نجدها مشارة قبله لدى لونجينوس Longinus ، (213 ـ 273) الذي كتب مؤلفاً بعنوان « في الجليل » on the Sublime (انظر الترجمة الإنجليزية لدورسش في كتاب Classical Literary Criticism, Penguin, 1965 ونجد أيضاً دراسة الكاتب الإنكليزي برك E.Burke (1730 ـ 1797) الذي كتب دراسة نفسية وفسيولوجية عن الجليل تحت عنوان :

«A Philosophical Inquirey in to the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful»

والفرق بين دراسة كانط ودراسة برك ، أن كانط درس الجليل من خلال فلسفته الميتافيزيقية ، بينما حرص برك على إظهار الطابع النفسي والعضوي لعملية الإحساس بالجلال ، وقد أوضح كانط فكرته أيضاً في دراسة له بعنوان ملاحظات حول الشعور بالجميل والشعور بالجليل . See: I.Knox: Aesthetic Theories of Kant Hegel and Schopenhauer, P. 154F.

ففي الجليل يرتبط سرورنا بالكيف ، في حين يرتبط سرورنا في الجميـل بالكم ، وقـد التقط هيجل الإنفصال الذي يقول به كانط بين الجليـل وملكة الفهم[59] ، لكي يحلل الأعمال الفنية التي ترفع المـطلق إلى ما فـوق الموجـودات المباشـرة كلها ، وبـالتالي لا يمكن لملكة الفهم أن تتمثله ، لأن هناك انفصالاً بين الموجـود في ذاته ولـذاته وبين الحاضر الحسي ، أو الوجود المباشر ، الذي تستطيع ملكة الفهم أن تتمثله ، وبـالتالي فإن هذا الإنفصال هو الأساس الروحي الذي يقوم عليه « فن الجليل » ، لأن هـذا الفن لا يقوم على علاقـة الإنسان بـالموضـوعات الخـارجية وإنمـا على حالتـه النفسية التي تطمح إلى الوحدة مع المطلق من خلال وحدة الوجود Panthenism[60] .

فالمضمون الجديد الذي نلقاه في رمـزية الجليـل يتبدى في صـورة المدلـول أو الواحد (الكـل الجوهـري) ، وهو الفكـر المحض ، وبالتـالي فليس في إمكانيـة هذا الجوهر أن يجـد شكله في العالم الخـارجي ، بمعنى تسامي Sublimity هـذا الجوهـر على الظواهر الفردية ، ولذلك فالمعيار الذي يقدمه هيجل كـأساس لتفسيـر وتقسيم فن الجليل ، هو العلاقة المزدوجة بين الجوهر من حيث هو مدلول Meaning ، وبين عالم الظواهر الحسية[61] .

ويرصد هيجل نوعين من العلاقة ، أحدهما : علاقة سلبية ، تجعل من الجـوهر أو الإلهي متسامياً تماماً عن الظواهر الخاصة ، لأنه من حيث هو جوهر وماهية مجرد من كل شكل وبالتالي لا يمكن تمثيله عينياً . وثانيهما : علاقة إيجابية ، تجعل من الجوهر الإلهي محاثياً للظواهر الفردية ، وهذا ما نجده في فن وحدة الوجود ، أو الحلول الذي ظهـر في الهند ، وفي الشعـر الفارسي الإسـلامي ، وفي الغرب المـسيحي ، والعـلاقة السلبيـة الأولى بين الله والعالم نلتقي بهـا في الشعر العبـري Herbrew Poetry الـذي يمتلىء بالتمجيد لله وقدرته وعظمته ، وهذا الشعر يلغي محايثة المـطلق الإيجابيـة في الأشيـاء المخلوقة ، ويـرى في الجوهـر الواحـد ـ بما هـو جوهـر ـ أنه هـو رب العـالم وسيـده ، لأن كل المخلوقـات تعتبر بـالقيـاس إلى الله مجـردة من كـل قـدرة ، فهـو ـ الجـوهر ـ البـاقي ، وكل المخلوقـات فانيـة ، والعالم ـ في مجمله ـ عنصـر سـالب ، مخلوق من قبل الله وتابع لله ، وفي خدمة الله ، والله هو الجوهر الوحيد الحقيقي الذي

(59) Hegel: Aesthetics, P. 362.
والإشارة إلى كتاب كانط نقد ملكة الحكم فقرة 23 .

(60) Ibid: P. 364.

(61) Ibid: P. 363.

يؤلف مدلول الكون بأسره . والإنسان لا يستطيع أن يتصور الله كجوهر إلا إذا تحرر من حضور الظواهر الفردية فيه ، حتى يستطيع أن يتصور الله ، كجوهر ، متجرداً من الشكل الطبيعي والحسي ، والإنسان ـ بوصفه مخلوقاً ـ لا حق له في الوجود إلا من خلال الله ، الذي يهبه كل شيء ، ولذلك فالمخلوق هو العاجز ، والله هو القوي القادر ، وهذه العلاقة بين المخلوق والخالق هي التي تعطي الفن أساساً لمضمونه ، ولأشكاله ، ويقطع هذا الطابع الجليل بالمعنى المحدد للكلمة[62] . ويمكن أن أوضح هذا ، إذا فهمنا العلاقة بين جمال المثال Beauty of The Ideal ، وبين الجليل ، ففي العمل الفني الجميل ، نلتقي بالخارج وهو يستوعب الداخل ، بحيث يمكن أن نقيم علاقة تطابق بين الخارج والداخل ، بينما في الجليل نجد على العكس من ذلك ، فالخارجي الذي يتجسد فيه الجوهر يشغل مرتبة أدنى ، ويكون تابعاً للجوهر ، بحيث نجد أن المدلول الداخلي يحتل مكان الصدارة ويتمتع باستقلال وحرية ، لا يستطيع أن يحتويها[63] .

وإذا كان الشكل يلعب الدور الرئيسي في الفن الرمزي ، نجد أن المدلول أو الداخل يقوم بالدور الرئيسي ويعارض الشكل الخارجي في فن الجليل ، لذلك فإن عدم التطابق أو التعارض بين المدلول والشكل يعني ـ في فن الجليل ـ أن الله لا يمكن أن يتطابق مع الواقع الخارجي ، ولهذا إذا أراد الفن أن يتناول هذه العلاقة ـ بين الله والعالم ـ فإنه يوصف بأنه فن مقدس ، لأن رسالته الوحيدة هي تمجيد الله . ونلاحظ ـ هنا ـ أنه ليس هناك مكان للفنون التشكيلية ، لأنه لا يمكن رسم صورة عن الله ، وأقصى ما يمكن أن يتم التعبير عنه ، يكون بالكلمات أي بالشعر . وقد تمثل هذا بشكل واضح في الشعر العبري ، فالله هو خالق الكون ، وهذا أفضل تعبير عن الجليل لديهم ، ولذلك تختفي لديهم فكرة التناسل أو الولادة الطبيعية أو الخلق الذاتي للأشياء ، لتحل محلها فكرة الخلق من قبل قوة وسلطة روحيتين ، ومثال ذلك نجده في التوراة : « قال الله للنور : كن فكان النور »[64] ، وفي هذا التصور نجد أن المعجزات هي التعبير النوعي عن قدرة الجليل ، لأن أي معجزة في الطبيعة هي من فعل إرادة الله وانصياع الطبيعة لإرادته .

---

(62) Ibid: P. 364.

(63) عبر كانط عن هذه الفكرة أيضاً ، حين بين أن الجميل يعتمد على رؤيتنا الخارجية للأشياء ، بينما الجليل يعتمد على إحساسنا الداخلي .

(64) Ibid: P. 373.

ولـذلك ـ كمـا في مزاميـر داود ـ فالكـل باطـل ، ولا يبقى إلا الله ، ذو الجـلال والإكرام ، وكل ما هو موجود ، إنما هو موجود بقوة الله ، وليس لوجود الإنسان من غاية سوى الشهادة على تمجيد الله وتعظيمه ، ولذلك تحاول أن تتسامى كي تسبح الله(*) .

ويلاحظ هيجل أن فن الجليل يعتمد على التمييـز بين الإنسان المتنـاهي ، والله لا متناهي ، لذلك تشتد حـاجة الإنسـان إلى الشريعـة ، لأنها تـوضح التمييـز والفصل الواضح بين الله والإنسان ، وبالتالي يمكن للإنسـان أن يتسامى حين يـستجيب لتعـاليم الشريعة التي أنزلها الله ، وبذلك يضفي على عـلاقته بـالله طابعـاً إيجابيـاً ، ويدرك أن الجانب السلبي من حياته هو نتيجة لتمرده على الشريعة[65] ، وفي العـلاقة الإيجـابية الثـانية بين الله والعـالم ، حيث يتم تصور الجـوهر على أنـه محـايث لجميـع أعـراض مخلوقاته ، وكل وظيفة للأشياء هي تمثيل الإله الـواحد ، لأنهـا منبثقة عنـه ، وهذا مـا يسميه هيجل وحدة وجود في الفن أو حلولية الفن Pantheistic Art والمقصود بالحلول أو وحدة الوجـود هنا ليس هـو الكل الـذي ينتج عن اجتمـاع أشياء لا متنـاهية ، وإنمـا المقصـود هـو الـواحـد الجـوهـري المحـايث لـلأشيـاء ، ولكن بصـرف النـظر عن خصوصياتها وواقعها المتعين .

وتعني وحدة الوجود في الشرق تصـور الوحـدة المطلقـة بين الإلهي وبين جميع الأشيـاء المنصهرة في هـذه الوحـدة ، وذلك بـوصفها الـوجـود الأمثـل والأكمـل لكـل الموجودات الممكنة ، والواحـد (الله) هو الـذي يجمع في ذاتـه كل الأشيـاء كافـة ، بينما كل شيء فردي ليس هو الواحد(الله) ، ولذلك فالله هو الحيـاة والموت ، وهـذا التصور ـ كما هو الحال في فن الجليل ـ لا يجد تعبيـره في الفنون التشكيليـة وإنما في الشعر ، حيث يظهر هذا في الشعر الهندوسي ، لأننا نجد أن الآثار الشعرية الهندوسيـة تبرز تمثلات وحدة الوجود الخالصة التي تبرز محايثة الله في المـوضوعـات ، وإذا كان الواحد والكامل يتمثل في المجوس في عنصر حسي هو النور Light فإننـا نجد الـواحد « براهما » عند الهندوس مجرداً من الشكل ، ولا يمكن تصـوره إلا بفضل تجسـده في التنوع النهائي لظواهر العالم الحسي . (ويورد هيجـل هنا نصـا من الماها بهاراتا(**) وهو بهاجا فادرجينا Bhagavad Gita (***) ، وفيه يقول الإله : « أنـا الكلمة في الكتب

(*) يذكر هيجل المزمور الرابع بعد المائة للدلالة على شرح المعاني السابقة .

(65) Ibid: P. 366.

(**) ملحمة هندية سنسكريتية مؤلفة من مائة وعشرة آلاف بيت مزدوج ، وهي تقص صـراع فرعين من الأسـرة المالكة في مملكة هستينانور . ويقال إنها ألفت فيما بين 200 ق.م و200 بعد الميلاد .

(***) قسم الماها بهاراتا ، يعلم فيها الإله كريشنا Krishna أتباعه طرق التأمل والتفاني وصلاح الأعمال .

المقدسة ، أنا الرجولة في الرجل ، أنا الرائحة الخالصة في التراب ، الضياء في ألسنة اللهب ، أنا الحياة الكائنات جميعاً ، والتأمل لدى الناسك »[66]) .

ويرى هيجل أن وحدة الوجود ترتقي وتتجاوز ما صاغه الهندوس في الشعر الإسلامي[*] لأنها ترقى إلى مستوى أعلى ، وتعبر عن ذاتية أعمق ، فالشاعر المسلم الفارسي يسعى إلى إستشفاف الإلهي في الأشياء المخلوقة كلها ، وحين يستشفه فيها فعلاً ، فإن الشاعر يتخلى عن ذاته (الأنا الخاصة به) ، لكي يعقل في الوقت ذاته ، أي يدرك الله في داخله ، بمعنى أن يرى الله في نفسه هو[67] ، وهذا ما يعود عليه بالجوانب الباطنية الصافية ، والسعادة الحرة ، حين يتخلى عن خصوصيته الذاتية الفردية ليستغرق في الله الأزلي المطلق ، وهذا الإستغراق وهذه الحياة التي ملؤها الغبطة البهيجة هي التصوف . والحب الذي نجده في شعر جلال الدين الرومي يعبر فيه عن الإنسان الذي يستغرقه حب الله ، فيرى كل شيء مغموراً بهذا الحب ، وهذا ما نجده أيضاً في شعر شمس الدين محمد حافظ (1320-1389) الذي يمجد الألم والتخلي عن الأنا لكي يسبح بقدرة الله . وتكتسب الأزهار والأحجار الكريمة معان مختلفة عما نستخدمه نحن في حياتنا اليومية ، وتصبح لها دلالات صوفية جديدة . وتوجد هذه الروح - أيضاً - في الشعر الفارسي الحديث[68] .

جـ - الرمزية الواعية : Conscious Symbolism

تختلف الرمزية الواعية التي تتبدى في صورة الفن المجازية أو التشبيهية Comparative Art ، عن الرمزية اللاواعية التي تتبدى في عمارة الهندوس ، وعن رمزية الجليل الذي يتبدى في الشعر الصوفي ، في أن الرمزية الواعية لا تعي المدلول فحسب ، وإنما تؤكد أيضاً - بشكل صريح - على وجود تمايز بينه وبين تمثيله الخارجي ، فالمدلول Meaning لا يتبدى بشكل جوهري في الشكل المعطى له كما هو الحال في فن الجليل Sumblime Art ، وإنما العلاقة بين المدلول والشكل - في

---

(66) Hegel: OP.Cit., P. 367.

(*) يسمي هيجل الشعر الإسلامي بالشعر المحمدي Mohammedan Poetry وهو يقصد الشعر الصوفي الفارسي .

(67) Ibid: P. 369.

(68) يرجع هيجل السبب في صفو جوته وتركيزه الداخلي في أعماله الأدبية إلى تأثره بالشرق ولذلك فإن الديوان الشرقي للمؤلف الغربي ، هو فيض حر لعاطفة ، غير مكبلة بأي قيد .
See: Hegel: Aesthetics, P. 378.

الرمزية الواعيـة ـ يكمن مصدرهـا في ذاتية الشـاعر ، أي في الـطريقة التي يتنـاول بها موضوعاً خارجياً ، وفي قدرته على الإبتكار ، ويمكن للشاعر أو الفنان ـ هنا ـ أن يجعل نقطة انطلاقه ظاهـرة حسية يعـطيها مـدلولاً روحيـاً ، أو فكرة أو تمثـل داخلي ، يضفي عليها شكلاً مجازياً(69) .

وإذا كان هيجل يـطلق على الرمـزية الـواعية « الفن التشبيهي أو المجازي» فإنه يقصد بذلك ، أن الفنان يستطيع أن يقيم علاقة ما بين صورتين تعيناتهما متمـاثلة . أي أن ما يميز هذه المرحلة هي الكيفية التي يتم بها الربط بين المدلول والشكل ، فـالفنان يستخـدم الطبيعـة الباطنيـة للظواهر الخـارجية ـ على سبيـل التشبيـه ـ بهـدف تجسيـد المضمون عينياً ، لأنه يريد أن يقارب بين تلك المدلولات وهذه الظواهـر الخارجيـة . والعمل الفني في الرمزية الواعية هو الذي يبرز الإنفصال والتقارب معاً بين المـدلولات وأشكالها العينية ، ولا يصبح المطلق هو الموضوع الـوحيد الـذي يستمد منـه مضمون العمل الفني ، كما هو الحال في فن الجليـل ، ولكن توجـد مدلـولات معينة ومحـددة بدلاً منه . ولذلك فالعلاقة التي تقابلنا ـ هنا ـ بين المدلول والشكـل ، ليست هي نفس العلاقة التي نقابلها في الرمزية اللاواعية ، وفي الإبداعات الجليلة .

والرمزية الداعيـة هي فن مركب ينـطوي على صور الفن الـرمزي الأخـرى التي سبق الإشـارة إليها ، ولكن هـذا يعني أنها شكـل فني أعلى في الدرجـة من المراحـل الأخرى ، بل يمكن أن نرى فيها شكـلاً فنياً أقـل سمواً من صـورة فن الجليل ، لأنهـا تفتقر إلى العوض في الأعماق المليئة بالأسرار ، والمليئة بالرمز بالمعنى المحدد لهـذه الكلمة ، والرمزية الـواعية تـرتكز في شكلهـا ومضمونهـا إلى النثر فـالشكل يتمثـل في الحكاية النثرية ، والمضمون يستمد من موضوعات الحياة اليومية النثرية أيضاً(70) .

والحقيقة أن هذه العلاقة بين أشكال وصور الفن الرمزي في المراحل الثـلاث ، تذكرنـا بالعـلاقة بين الفن والـدين والفلسفة ، فعلى الـرغم من أن الفلسفة هي صـورة مركبة عن الحقيقـة المجردة ، فـإن هذا لا يعني أن الفلسـفـة أسمى من الفن والدين ، فكل منهما يقدم الحقيقة ـ أيضاً ـ ولكن في صورة مختلفة عن الآخر وكذلك الحال مع الرمزية الواعية ، تقدم أحد مراحل الرمزية التي تقوم على التشبيه والمجاز ، ولكن هذا لا يعني أنها أسمى أو أرقى من المراحل والأشكال الأخرى للرمز ، التي تتمثـل في فن

(69) Ibid: P. 378.
(70) Ibid: P. 381.

الرمزية اللاواعية ، ومبدعات فن الجليل ، بل إن موضوعات الرمزية الواعية محدودة ، لأنه لا يمكن أن يكون الله أو المطلق مضمونها ، بل يحل محله موضوعات أخرى ذات طبيعة محددة .

والسبب في تسمية هيجل لهذه المرحلة بالرمزية الواعية ، هو أن الفنان يعي ويدرك الإنفصال بين الشكل Shape والمدلول Meaning والعلاقة بينهما لا ترجع إلى المدلول أو إلى الشكل ، وإنما ترجع العلاقة إلى عنصر ثالث هو الفنان الذي يكتشف من خلال حدسه الذاتي وشائج القربى بينهما . ونقطة انطلاق الفنان لرؤية العلاقة بين الشكل والمضمون هي التي تحدد صورة الفن الذي يقدم من خلالها نتاجه الإبداعي ، فإذا كان الفنان ينطلق من الواقع الخارجي فإنه يقدم فن في صورة الحكاية الرمزية Fable والمثل الرمزي Parable ، والقول المأثور Proverb والحكاية الأخلاقية Apologue أما إذا اتخذ الفنان نقطة انطلاقه من المدلول ، أو من فكرة أو تمثل داخلي ، فإنه ينتج فنه في صورة اللغز Riddle والتمثيل الرمزي Allegory والصورة الذهنية Image الإستعارة Metaphor[71] . وبعد أن يستعرض هيجل مختلف الصور التي تتبدى فيها الرمزية الواعية ، فإنه يستعرض أيضاً الفنون المختلفة التي أدت إلى زوال الفن الرمزي ونفيه ، لكي يحل محله الفن الكلاسيكي ، وهذه الفنون هي الشعر التعليمي والشعر الوصفي ، وفيهما يحل الفصل النهائي والواعي بين المدلول والشكل ، بحيث يبدو الشكل مجرد زينة خارجية للمدلول الذي يمكن أن يقدم في ضوء ملكة الفهم[72] .

وحين ينطلق الفنان ـ في تمثيل عمله الفني ـ من منطلق خارجي ، فإن ما ينشده ليس إبراز المطلق من خلال تصوير تعارضه الكلي مع جزئية الأشياء وعرضيتها ، لأن الفنان يقف على أرض تناهي الوعي وتناهيه هو أيضاً ، ولهذا فهو لا ينظر للطبيعة بوصفها تعبيراً عن الإلهي ، وتجلياً له ، وإنما أصبح ينظر للطبيعة بوصفها وسيلة للمنافع البشرية ، أي مجرد وسيلة للحصول على إرادة الآلهة لصالح المنافع البشرية ، وهذه الرؤية للأشياء تقدم على أساس الإقتناع بتطابق المطلق والطبيعي ، ولكنه تطابق تلعب فيه الغايات الإنسانية الدور الرئيسي ، ولذلك فالعراف Vates (وهي كلمة لاتينية تعني العراف والنبي والمتنبىء والشاعر معاً) لا يقوم بتأويل الظواهر الطبيعية إلا

---

(71) Ibid: P. 282.
(72) Ibid: P. 282.

بهدف الغايات العملية للأشياء[73] . وهذا يعني أن الرمزية الواعية تتناول الموضوعات الطبيعية والبشرية التي يمكن أن تكون تعبيراً رمزياً عن مدلول عام ، أي ذات صلة بمذهب أخلاقي أو حكمة من الحكم ، أي المقصود هنا بالرمزية الواعية هو التأمل في الطريقة التي تتم بها المصالح الإنسانية ، ولذلك فإن هيجل يتناول ـ هنا ـ الحكايات الرمزية Fabls عند أيسوب(*) بوصفها نموذجاً يمثل هذه الكيفية في تصور العلاقات التي تقوم بين الظواهر الطبيعية مثل الحيوانات بحيث تعبر عن الحياة الإنسانية . ولهذا تؤلف حكايات إيسوب تمثيلاً لحالة أو وضع من أوضاع الطبيعة ، أو حادث من حوادث العالم الحيواني ، التي لم تُخترع بشكل جزافي ، وإنما حدثت فعلاً ، بعد أن تم رصدها بدقة ، وهذا هو الشرط الأول للحكاية الرمزية ، فالحكايات ذات المغزى الأخلاقي لا يجوز إختراعها ، وإذا كانت مخترعة ، فلا بد أن تكون غير متناقضة مع ظواهر مماثلة موجودة في العالم الطبيعي ، ولا بد أن ترى بشكل معين يساعدنا في استخلاص مغزى عام منها ، يمكن أن يعود بالفائدة والنفع على الحياة البشرية ، لا سيما في جانبها العملي والأخلاقي ، وهذا هو الشرط الثاني ، أي أنه يجب أن تروى بحيث تبدو وكأنها حدثت فعلاً . ويذكر هيجل عدة أمثلة على هذا المفهوم الخاص للحكاية الإيسوبية ، مثل حكاية السنونو(**) وحكاية الثعلب والغراب، وحكاية النسر ، ونلاحظ أن هذه الحكايات ترتكز إلى أساس طبيعي وواقعي

ويوجه هيجل كثير من النقد إلى حكايات إيسوب بوصفها أعمالاً فنية ، ومن هذا

---

(73) Ibid: P. 384

(*) ايسوب Aesop هو كاتب الحكايات الأغريقي المشهور ، ويقال أنه عاش في القرن السابع والسادس قبل الميلاد ، كان عبداً ثم أعتق ، وحكم عليه بالموت ، وهو شخصية شبه أسطورية ، اختلف الباحثون في نسبة هذه الحكايات إليه ، وكما يشير هيجل فإنه ليس هناك دليل قاطع على أن مؤلف هذه الحكايات هو إيسوب نفسه . ويذكر هيجل عنه ، أنه كان عبداً قبيح الشكل وأحدب ، ويقال إن مسقط رأيه كان في فريجيا ، أي في بلد يمكن اعتباره ـ من وجهة نظر هيجل ـ بلد الإنتقال من الرمزية الطبيعية إلى وعي الإنسان بذاته ، والوعي بكل ما هو روحي أيضاً ، ولهذا كان يرى في العالم الحيواني والطبيعي شيئاً جليلا وإلهياً وهو يشترك في هذا مع المصريين والهندوس . وتوجد ترجمة عربية لحكايات إيسوب قام بها د . مختار الوكيل ، مراجعة د . عبد الحميد يونس ، سلسلة الألف كتاب ، الكتاب رقم 81 ، لجنة البيان العربي القاهرة 1956 .

(**) يذكر هيجل هذه الحكاية وفحواها، أن طيور السنونو أبصرت بصحبة طيور أخر فلاحاً يبذر بذور الكتان الذي سيُجدل منه الحبل ، الذي يتم به صيد الطيور ، وبما أن السنونو طيور فطنة فقد حلقت وابتعدت ، أما الطيور الأخرى فلم تأبه للخطر ، بل لبثت حيث هي لا مبالية ، وانتهى الأمر بها إلى الوقوع في الأسر ، والأسس الطبيعي الذي يرتكز إليه هذه الحكاية هو أنه ـ في الواقع فعلاً ـ تطير السنونو مع ابتداء الخريف إلى البلدان الدافئة ، ولذلك تكون غائبة حين يبدأ موسم صيد الطيور ، وبالطبع ليست هناك علاقة بين الهجرة وبذر بذور الكتان وإنما هي غريزة طبيعية في هجرة طيور السنونو .
See:Hegel: Aesthetics,PP.385-386.

النقد ، إن المرء قد يستطيع ـ في كثير من الأحيان ـ أن يستنتج من الحكاية الواحدة عدة تعاليم قد لا تتفق دائماً مع بعضها[74] . وكذلك إن حكايات إيسوب تخالف أبسط تعاليم الفن ، وهي أنه لا يجوز للفنان أن يفصح بشكل مباشر عن تعاليمه الأخلاقية ، وإنما لا بد أن يقدمها بشكل خفي ، بحيث يشارك المتلقي للعمل الفني في إبراز القيمة الأخلاقية ، بينما نجد حكايات إيسوب تقدم الموعظة الأخلاقية بشكل نثري مباشر ، ولهذا فإن أهم ما قدمه إيسوب للفن ، أنه ـ على يديه ـ ظهر النثر إلى حيز الوجود ، لأن الحكايات التي قدمها إيسوب من طبيعة نثرية ، ويضيف هيجل إلى هذا عيباً ثالثاً يأخذه على حايات إيسوب ، وهي أنها تفتقد إلى التصميم Design ، لأنها لم تكتب إلا بهدف تعليمي صرف ولذلك تتحول الحيوانات في الحكايات إلى مجرد أداة ووسيلة لإبراز الهدف الأخلاقي[*][75] .

ولكن من النماذج الجيدة للحكاية الرمزية Fable التي تختلف عن حكايات إيسوب ، التي يشير إليها هيجل هي قصة « رينكه » Reynard ، وترجع أهمية هذه القصة الرمزية إلى أنها تجسد روح العصر التي كانت تسود العصر الوسيط في أوروبا ، حيث سادت الفوضى والإنحلال والعنف ولذلك كان الحيوان هو أقرب وأحسن تعبير عن هذا الحال ، ولذلك فإن المضمون الإنساني للعصر يعرض من خلال جملة من الأحول والطبائع الحيوانية بدلاً من تقديمه في صورة مجردة .

وفي هذا العمل تختلط الكوميديا بالتهكم والسخرية المريرة مما يجري في

---

(74) Ibid: P. 387.

(*) لا يترك هيجل أي قضية ترد من القضايا المتعلقة بالفن ، مهما صغر شأنها ، في حديثه ، إلا ويتوقف عندها ويحللها ويظهر أبعادها ، وهذا ما يظهر لنا الجانب الموسوعي في تفكيره ، ويتضح هذا في مناقشته لقضية « استخدام الحيوانات في الفن بشكل عام » ، فيرى أن الغرض الوحيد لاستخدام الحيوانات في الفن هو استخدامها كوسيلة للتعلم ، وإضفاء شكل ممتع ومفهوم من قبل الناس للتعاليم التي يقدمها الفن ، ولكن قد تكون هذه الوسيلة مستحيلة إذا نسبنا للحيوانات طبيعة غريبة عنها ، وتكمن أهمية حكايات الحيوانات في أنها تعطي للوقائع المعروفة معنى أعم وأعمق من المباشر ، والمفارقة بين الطبيعة الحيوانية ومظهرها الخارجي وبين الطبيعة الإنسانية هي التي تجلب لنا الشعور بالإهتمام والإعجاب بها .
ويرى ليسنج Lessing (1729ـ 1781) أن استخدام الحيوانات في الفن يجعل العمل الفني مختصراً ومفهوماً ، لأن استخدام الكاتب لصفات الحيوانات « كمكر الثعلب » يبعده عن استخدام التجريدات الذهنية ، ويلبس هذه الصفات شكلاً عينياً ، والوجه الحيواني يبقى قناعاً Mask يهدف إلى إضفاء مدلول الحكاية أو جعله أكثر قابلية للإدراك والفهم .
(انظر هيجل المحاضرات الترجمة الإنجليزية ص 389) ويمكن أن نضيف أن بريخت من أبرز ممثلي الدراما الملحمية الذين استفادوا من هذه الفكرة عن طريق استخدام الأقنعة وتوظيفها في العمل الفني .

(75) Ibid: P. 388.

العالم ، ولهذا فهي تمثيل أمين وجيد لما يجري في المجتمع الإنساني بعد نقله إلى العالم الحيواني[76] .

ويرى هيجل أن هناك قاسماً مشتركاً بين المثل الرمزي Parable(*) و « الحكاية الرمزية » Fable ، فكل منها يقتبس أحداث من الحياة العادية ويعطيها مدلولاً أسمى ، وأعم Higher بهدف جعل هذا المدلول واضحاً ، وقابلاً للإدراك من خلال هذه الأحداث الفردية واليومية . ولكن يختلف المثل الرمزي عن الحكاية الرمزية في كونه لا يبحث عن الوقائع في عالم الطبيعة والحيوان لكي يستخدمها ، وإنما يختار من الأعمال والأحداث الإنسانية حادثاً ما ويضفي عليه مدلولاً أرفع وأسمى ، وهذا ما نجده في الأمثال الرمزية التي تضمنتها الأناجيل(**) .

ومثل هذا المضمون نجده أيضاً في قصة « بوكاشيو » المشهورة Boccaccio(***) Decarmeron التي استخدمها ليسنج في مسرحية « ناثان الحكيم » ، لكي يدلل على انعدام الفروق بين الديانات الثلاث (اليهودية والمسيحية والإسلام) .

أما القول المأثور أو الشائع Proverb(****) فهو يحتل مكانة وسطى بين الحكاية الرمزية Fable والحكاية الأخلاقية Apologue (Moral Fable) لأنه يمكن أن يتحول إلى حكاية رمزية أو حكاية أخلاقية ، وهو يفصح عن واقعة فردية مقتبسة غالباً من الحياة الإنسانية اليومية ، لكن بعد أن يعطيها الحياة ومثال ذلك من حفر حفرة لأخية

---

(76) Ibid: P. 390.

(*) المثل الرمزي : هو قصة رمزية بسيطة ، غالباً ما تدل على مغزى اخلاقي ، ومن أشهر أمثلتها أمثال : السيد المسيح الواردة في الأناجيل الأربعة ، والمقصود بهذه الكلمة في اللغة الإنجليزية والفرنسية أمثال السيد المسيح ، وهو نفس المعنى الذي استخدمه هيجل . انظر مجدي وهبه معجم مصطلحات الأدب ص 380 .

(**) يشير هيجل إلى مثل الزارع الذي ورد في الإصحاح الثالث عشر من إنجيل متى . ونلاحظ أن الأمثال التي استخدمها السيد المسيح لتوصيل تعاليمه إلى الناس مستمدة من العالم الإنساني وأفعاله .

(***) بوكاشيو (1313ـ 1375) كاتب إيطالي ، مؤلف كتاب الديكاميرون Decameron وهي مجموعة من القصص التي يصف فيها حياة الناس المترفين الذين يتكالبون على الملذات وصفاً ساخراً .
See: Hegel: Aesthetics, P. 392.

(****) يقصد بهذا المصطلح القول المأثور Proverb أو المثل الشائع الذي نصادفه في حياتنا اليومية ، وهو عبارة موجزة يتداولها الناس ، وتتضمن فكرة حكيمة ، وتصاغ عادة بأسلوب مجازي يستميل الخيال ويسهل حفظه مثل « القرش الأبيض ينفع في اليوم الأسود » أنظر مجدي وهبه : معجم مصطلحات الأدب ص 448 .
and see: Hegel: OP. cit., P. 392.

وقع فيها Who Digs a Grave For Another Falls in to It Himself[77] .

أطعمني فأسقيك وغيرها من هذه الأمثال ، وقد ألف جوته عدداً كبيراً من هذه الأمثال[78] .

أما الحكاية الأخلاقية Apologue فهي عبارة عن مثل رمزي يستخدم واقعة خاصة لكي يعبر عن المغزى العام المتضمن في هذه الواقعة الفردية ، ومثال ذلك نجده في رواية جوته « الله والراقصة » ، فهي حكاية أخلاقية تتحدث عن مريم المجدلية التائبة ، ولكن بعد تحويرها وفق نمط التمثيل الهندوسي ، وفي الحكاية الأخلاقية يتوالى سرد القصة إلى أن ينبثق المغزى من تلقاء نفسه في النهاية بعيداً عن كل تشبيه[79] .

أما مسخ الكائنات Metzmorphases فهو عبارة عن تأليف رمزي أسطوري ، يتم تأويل الشيء الموجود في الطبيعة على أنه يمثل وجوداً روحياً ساقطاً ، أو معاقباً ومثال فيلوميليا Philomala (وهي من الميثولوجيا الإغريقية التي تحولت إلى سنونو) ونرجس وغيرها من المخلوقات التي مسخت إلى أشياء أخرى نتيجة لارتكابها خطأ أو جريمة ما ، وهكذا فإن الأشياء الطبيعية مثل الجبل أو النهر لا ينظر إليها من الناحية الخارجية وإنما نضفي عليها مضموناً محدداً ، فالصخر الذي مسخت إليه نيوبيا(*) ليس مجرد حجر وإنما أم تبكي أولادها ، ويميز هيجل بين مسخ الكائنات في الرمزية اللاواعية وبين مسخ الكائنات في الرمزية الواعية ، فالمسخ للكائنات في الرمزية اللاواعية لا يقدم مضموناً روحياً للشكل ، وإنما يتخذها طوراً إنتقالياً ، بين الأساطير الرمزية وبين الأساطير بالمعنى المحدد لهذه الكلمة ، بينما مسخ الكائنات في الرمزية الواعية كما نجده في « مسخ الكائنات » لأوفيديوس (43ق. م ـ 18 بعد الميلاد) يعطينا بُعداً روحياً وأخلاقياً(**) ، وهكذا ينهي هيجل جولته في صور الفن الرمزي التي

(77) Ibid: P. 392.

(78) Ibid: P. 392.

(79) Ibid: P. 393.

(*) نيوبيا في الميثولوجيا الاغريقية ، ملكة فريجيا الأسطورية ، سخرت من ليتور التي لم يكن لها سوى ولدين : أبولون وارتميس ، وقد انتقم هذان الولدان لأمهما فقتلا أبناء نيوبيا السبعة وبناتها السبع ، وحول الإله نيوبيا إلى تمثال باكٍ .

(**) قام د. ثروت عكاشة بترجمة عملي أوفيد « مسخ الكائنات » و « فن الهوى » من اللاتينية إلى اللغة العربية .
and see: Hegel: OP. Cit., PP. 393-395.

يقدمها الفنان الذي يتخذ من الواقع الخارجي والظواهر العينية نقطة إنطلاق له .

ويعرض هيجل بعد ذلك لصور الفن التي يقدمها الفن الرمزي حين يتخذ الفنان من المدلول نقطة إنطلاق له ، بمعنى أنه يبدأ من العنصر الداخلي ، أي التمثلات والأحاسيس والتأملات ، وهذا العنصر الداخلي هو شيء موجود في الوعي وبحكم استقلاله عن الخارجي ، فإنه تكمن نقطة انطلاقه في ذاته ، وحين نبدأ من المدلول ، يبدو التعبير - أي الواقع الخارجي - ، وكأنه وسيلة مستعارة من العالم العيني لكي يتم تحويل المضمون المجرد إلى موضوع للتمثيل الفني ، ويلاحظ هيجل أن العلاقة بين المدلول والشكل - هنا - هي علاقة ذاتية ، لأن الفنان يحرص على إبراز المدلول بواسطة شكل معين ، وهذا لا يتفق مع العمل الفني الحقيقي الذي يرتكز إلى انصهار المضمون والشكل ، النفس والجسم ، الداخل والخارج واتحادهما ، أما - هنا - فعلى العكس من ذلك ، فكل شيء يرتكز إلى انفصال الشكل عن المضمون ، ولهذا يتجلى الفن في هذه المرحلة بوصفه تعبيراً ذاتياً عن الشاعر ، أي بالمعنى الحرفي لكلمة الصانع Poet(*) .

ولهذا يمكن أن نميز - في هذا الأعمال التي يختار الفنان فيها شكلاً معيناً لكي يقدم مضمونه - بين الأجزاء الضرورية في العمل الفني ، وبين الأجزاء الثانوية التي أضافها الشاعر إلى هذا العمل الفني على سبيل زخرفة المضمون الذي يقدمه ، مثل استخدامه للمحسنات البديعية ، فهذه المحسنات تضعف العمل الفني - من وجهة نظر هيجل - على الرغم من أنها تعتبر عند القدماء من مقومات الشعر التقليدية ، لأن المدلول لا بد أن يهيمن على الصورة التي ليست في النهاية سوى وسيلة لإظهاره(80) ، ولذلك يناقش هيجل هنا الأساليب المختلفة التي يستخدمها الشاعر لإبراز المدلول مثل اللغز Riddle ، والتمثيل الحكائي Allegory(**) ، وفيها يتغلب المدلول المجرد على الشكل الخارجي ، وأنواع التشبيه مثل : التشبيه Comparison ، والإستعارة Metaphor ، والصورة الذهنية Image ، والصور المجازية

(*) يستخدم أرسطو هذه الكلمة بمعنى الصانع والشاعر ، انظر « فن الشعر » لأرسطو الترجمة العربية ص 57 ، لابراهيم حمادة .

(80) Hegel: OP. Cit., P. 396.

(**) مصطلح Allegory من المصطلحات صعبة الترجمة ، فهي تعني القصص الرمزية ، ولكن ترجمتها بهذا قد يخلط بينها وبين الحكاية الرمزية Fable وبعض المترجمين ينطقونها كما هي مثل د . محمد عصفور في « مفاهيم نقدية » . ويترجمها مجدي وهبه في معجمه بالمجاز أو القصة الرمزية ، أو القصص الرمزية ، أنظر مجدي وهبه ص 10 .

Imagery ، وسوف نعرض لكل أسلوب منها على حدة .

ـ إن اللغز Riddle عند هيجل يدخل في عداد الرمزية الواعية ويختلف عن الرمز ، من حيث أن من يطرح اللغز يعرف المدلول أتم المعرفة ، ويختار عن قصد الشكل الذي يخمن على أساسه ، بينما الرموز تبقى على الدوام بلا حل ، فالفن المصري القديم يبدو رمزاً يستعص عن إيجاد حل له ، بينما اللغز يحمل في داخل ذاته حله ، واللغز(**) عادة يحمل تركيبة ذاتية ، يتعمد فيها صانع اللغز أن تكون مشتتة ومتنافرة ، ويمكن استخلاص الحل ، إذا تم فهم الوحدة على أنها حامل لهذه المحمولات المشتتة(81) .

ـ أما التمثيل الحكائي (القصص المجازي) Allegory ، فهو يسعى إلى تمثيل الأفكار العامة تمثيلاً حسياً ، يكون في متناول الإدراك ، وهي تفصح عن المدلول بكل الوضوح الممكن ، بأن توفر له غلافاً شفافاً خارجياً ، وتبقى مدلولات التمثيل المجازي رغم طابعها المجرد مدلولات واضحة ودقيقة(82) .

وإذا كان ف . ف . شليجل يرى « أن كل عمل فني هو عبارة عن تمثيل مجازي ، فإن هذا ليس صحيحاً إلا إذا كان المقصود به : أن كل عمل فني ينبغي أن يمثل فكرة عامة وأن يتضمن مدلولاً حقيقياً ، لأن التمثيل المجازي Allergory وحده لا يكفي لتقديم الفن ، لأنه إذا كان كل قيمة الـ Allegory هو اضفاء الطابع العمومي على الأحداث الفردية ، فإن كل حدث في العالم الإنساني يتضمن قدراً من العمومية ، وهذه التجريدات موجودة سلفاً في الوعي ، دونما حاجة إلى تجشم عناء فعل التجريد ، وهي تجريدات نثرية عادية لا فضل للفن فيها . وانتقد هيجل ما كتبه « فنكلمان » (1717ـ1768) عن التمثيل الحكائي ، وبين أن « فنكلمان » يخلط بين التمثيل الحكائي والرمز . ويرى « هيجل » أن النحت لا يستطيع أن يستغنى عن

(**) يرجع اللغز Riddle أو (الفزورة) إلى عهد بعيد في صوره الأدبية ، فنجده مستعملاً مثلاً في الأساطير الأشورية واليونانية القديمة ، حيث تصور السنة ـ على سبيل المثال ـ شجرة لها اثنا عشر غصناً ، ويذبل الواحد تلو الآخر ، ثم ينمو من جديد ، والألغاز القديمة كانت ذات صلة بالرمزية والمجاز ، ويرى هيجل أن اللغز يدخل في فن الكلام ، ويمكن أن يجد له مكاناً في الفنون التشكيلية وفي هندسة الحدائق ، حيث يرسم اللغز الذي يتطلب حلاً ، وينتمي اللغز ـ في أصوله التاريخية ـ إلى الشرق بوجه خاص ، وإلى الحقبة الإنتقالية من الرمزية الملهمة والغامضة إلى الحكمة والشمولية الأقرب إلى الفن ، واستطاعت شعوب بأكملها ممارسة هذا النوع والتفنن فيه مثل العرب والاسكندنافيين .

(81) Ibid P.398.

(82) Ibid: P. 399.

التمثيـل الحكائي ، لا سيمـا فن النحت الحديث الـذي يستخدمـه لإبـراز العـلاقـات المميزة للفرد الذي يراد تمثيله[83] . وينتمي التمثيل المجازي ـ بشكل عام ـ إلى الفن الرومانسي في العصر الوسيط ، لأن العصر الوسيط كان يحفل بالموضـوعات التي لهـا أبعاد كلية ، ويـريد الفنـان أن يضفي عليها شكـلاً يقربهـا من التمثيل الحسي ، فمثـلاً العذراء والمسيح وأعمال الرسل ومصائرهم هي موضوعات أقرب للتصورات المجـردة والعامة ، والتمثيل العيني لن يكون لـه في هذه الحـالة سـوى أهمية ثـانويـة ، ولذلـك فالتمثيل المجازي هو الشكـل الأمثل لتصـوير مثـل هذه المـوضوعـات ، ولذلـك نجد دانتي في الكوميديا الإلهية يلجأ لاستخدام التمثيل المجازي .

ـ أمـا الإستعـارة Metaphore فهي تشتمـل على جميـع خصـائص التمثيـل المجازي ، بمعنى أنها تعبر عن مدلول واضح ـ في ذاتـه ـ بواسـطة ظاهـرة مقتبسة من الواقع العيني تشبه له رهناك صلة ما بينهما ، وإذا كان التشبيه يقوم على الإنفصـال بين المدلول أو المعنى ، وبين الصـورة فإن هـذا الإنفصال غيـر الموجـود في الإستعارة ، ولهذا يرى أرسطو أن التشبيه ينطوي على كيف لا وجود له في الإستعارة[84] ، فـالتعبير الذي يعتمد على الإستعارة ليس له سوى وجه واحد هو الصورة ، أما المدلول بالمعنى المحدد له فإنه ينبثق من المجموع مباشرة الذي تؤلف الصورة جزءاً من أجـزائه ، ومن أمثلة الإستعـارات عبارات ، « بحـر من الدمـوع » أو « نضارة الـوجنات الـربيعيـة » . ولذلك لا يمكن فهم هـذه التعبيرات إلا بمعنـاها المجـازي وليس بمعناهـا الحقيقي ، والسيـاق الكلي للنص أو الجملة التي توجهنـا مباشـرة نحو هـذا التأويـل المجـازي . وهناك أنواع وأشكال مختلفة من الإستعارة(*) ، ويرى هيجـل أن كل لغـة بما هي لغـة تنطوي على عدد كبير من الإستعارات والدليل على ذلك أن اللفظة التي لا يكـون لها ـ في بـادىء الأمـر ـ سـوى مـدلـول حسي ، تكتسب على المـدى الـطويـل مـدلـولاً

---

(83) Ibid: P. 401.

(84) Ibid: P. 403.

(*) عرف الناقد الإنجليزي أ . أ . ريتشاردز I.A.Richards عناصر الإستعارة وأنواعها في كتابه فلسفة البلاغة The Philosophy of Rhetoric (1963) ، فالإستعارة عنده عملية تماثل بين الفحوى Tenor والمركبة Vehicle تحت تأثير عنصر ثالث هو الأساس Ground ، وهـو العنصر التجريدي الـذهني البحت ، وقد قسم علماء اللغة المحدثون الإستعارة أربعة أقسـام ، الإستعارة المجسمـة Anthropomorphic وهي تلك التي تنسب صفـات بشري إلى مـا ليس هو بشـري والإستعارة المـادية Concretive وهي تلك التي تضفي مادة على ما هو مجرد والإستعارة الباعثة للحياة Animistic وهي تلك التي تعطي صفات حيـوية لمـا ليس بحي ، والإستعـارة النقلية الحسيـة Synaesthetic وهي تلك التي تنقل المعنى من مجـال حسي معين إلى مجال حسي آخر .

روحياً[85] . (مثال ذلك في اللغة العربية أن كلمة عطف التي كانت تعني الميل أو الإنحراف في السير ، أصبحت تعني معاني روحية) . وفائدة الإستعارة هي تطهير لحاجة الروح والنفس إلى عدم الإكتفاء بالبسيط أو العادي ، وإلى الإرتفاع والتسامي ، طلباً لمزيد من العمق ، ويستشهد هيجل بمثال على ذلك ما تقوله جوليا Julia في مسرحية « عبادة الصليب » لكالدرون Calderon (1600ـ1681) وهو شاعر مسرحي أسباني ، له مسرحيات كوميدية وتاريخية منها « الحياة حلم » ، و « عبادة الصليب » ، و « الساحر العجيب » ، حين يقع بصرها على جثة أخيها : « كم أتمنى أن أغمض عيني عن رؤية الدم البريء الذي يصرخ مطالباً بالإنتقام »[86] فهذه الإستعارة وغيرها تعبر عن العاطفة العميقة داخل النفس التي تستبدل بالموضوع المدرك مباشرة بموضوع آخر ، بحثاً عن أنماط تعبير جديدة تظهر ما يختلج في أعماق النفس من عنف وقوة . ولذلك قد تكون الإستعارة نتاج خيال مبدع جامح لا يستطيع أن يتمثل موضوعاً ما في شكله العادي ، ولكن إذا غالى الفنان وأسرف في استخدام الإستعارات ، فإن هذا يرغم على وقف تمثلاته ، وتلهيه عن عمله وتبعده عن الهدف الرئيسي للعمل الفني ، لأنها تصرفه إلى ابتكار الصور التي قد لا يكون لها ارتباط مباشر بالموضوع ومدلوله ، وقد اشتهر الشرق ـ بشكل خاص ـ في استخدم الإستعارة والتعبير المجازي ، وخاصة الشعر في الحقبة الإسلامية[87] .

ـ أما الصورة Image فهي تقع في مكانة وسطى بين الإستعارة والتشبيه ، فهي تتشابه مع الإستعارة ، حتى يمكن أن نعدها إستعارة متطورة ، وهي تختلف مع التشبيه في أن المدلول Meaning في الصورة لا يمكن إدراكه في ذاته وبالتعارض مع الواقع الخارجي العيني التي تقام علاقات تشابه صريحة بينه وبينها . والصورة هي عبارة عن إقتران ظاهرتين أو حالتين مستقلتين تقوم أحداهما بدور المدلول ، وتتولى الأخرى وضع هذا المدلول في متناول الإدراك ، وأفضل مثال لذلك قصيدة « جوته » المعروفة باسم « نشيد محمد »[88] ومضمون هذه القصيدة هو تصوير جوته لسيدنا « محمد » ورسالته على أنها مثل صورة النبع الذي ينبثق من الصخر ، وتتدفق عيونه ، ثم يسقط ويعاود انبثاقه من جديد في الهول في شكل ينابيع ، وجداول فواره . وعنوان القصيدة

---

(85) Hegel: Aesthetics, P. 404.
(86) Ibid: P. 406.
(87) Ibid: P. 408.
(88) Ibid: P. 409.

هو وحده الذي يشير إلى هذه الصورة الباهرة التي تمثل الظهور المفاجىء لمحمد صلى الله عليه وسلم وسرعة إنتشار دينه واجتماع الشعوب بطوع إرادتها تحت لواء عقيدة واحدة[89].

ـ إذا كانت الإستعارة والصورة تشخصان المدلول ، دون أن تفصحا عنه ، بحيث نجد أن كيفية اقتران الصور والإستعارات هي وحدها التي تدل مباشرة على ما تعنيه هذه الصور والإستعارات فإن في التشبيه Simile ، نجد أن الصورة والمدلول كل منهما ينفصل عن الآخر ، تمام الإنفصال ، وكل منهما له وجوده المستقل ، وإن تفاوت أحدهما عن الآخر في وضوحه ، ولكن بعد إنفصالهما يعقدان صلات وأواصر وذلك لما بينهما من تشابه . وقد يبدو التشبيه وكأنه تكرار محض ، بينما الفنان يستخدمه ـ في الحقيقة ـ لكي يبث الحياة في وصف ما ، أو لرفع درجة وضوحه ، وكثرة التشبيهات في الشعر ، تثقله وقد تجعله منفراً ، على عكس الإستعارة والصورة اللتين يحتاجهما الشعر . ويدلل التشبيه على قدر من الجرأة في التخيل بمعنى أن ينشط إزاء موضوع ما ، أو مدلول ما ، لكي يجذب إلى هذا الموضوع أشياء بعيدة عنه كل البعد خارجياً ، لكي يجذبها إلى دائرة مضمون واحد ، ولكي يثرى المضمون بعالم غني من الظواهر المتنوعة[90] ، وتعتمد قدرة الخيال على إبتكار الأشكال وجمع الأشياء المتنافرة في حزمة واحدة من خلال التشبيه[*] . ويميز هيجل بين « التشبيه الغنائي » ، و« التشبيه الملحمي » ، فالتشبيه الغنائي ينجم عن عاطفة مستغرقة في محتواها ، ولذلك تحاول أن تعبر بمعان جديدة عما يختلج في داخل النفس ، بينما التشبيه الملحمي الذي يكثر لدى هوميروس ـ بوجه خاص ـ يهدف إلى صرف الإنتباه عما يختلج النفس من فضول وتوقع ليجعلنا نركز على الإبتكارات الهادئة والجميلة .

ويمكن أن نوجه النقد إلى هيجل في عرضه لهذه الصور والأساليب الفنية ، فرغم أنه أدخلها في مذهبه العام لتطور الفن ، إلا أنه لم يضف جديداً إليها ، ويبدو حديثه في هذا الجزء ، وكأنه يكرر ما سبق أن ردده النقاد وعلماء البلاغة من قبل ،

---

(89) Ibid; P. 409.

(90) Ibid; PP. 410-411.

(*) في معرض مناقشة هيجل لقضية استخدام التشبيه على لسان الأشخاص في المسرحيات يرد هيجل ، على الرأي الذي ينتقد « شكسبير » لأنه يكثر من استخدام التشبيه على لسان أبطاله ، بينما هم في ذروة الألم ، بأن التشبيه عند « شكسبير » يمثل درجة من درجات التحرر ، والتشبيه هو ضرورة على المستوى الداخلي للشخصية لتتجاوز ما يعتمل في داخلها ، وله ضرورة فنية في أنه يعمق لدى المتلقي الأحساس بالألم .
See: Hegel; PP. Cit., P.

دون أن يضيف تحليلاً جديداً ، وقد يرجع هذا إلى أن هذا الكتاب ـ « الاستطيقا » ـ كان في الأصل مجموعة من المحاضرات ، وبالتالي فهو يحتمل التفصيل لكل جزئية من الجزئيات .

ويختم هيجل حديثه عن الفن الرمزي بالحديث عن أشكال الفن التي تتميز بالإنفصال التام بين المضمون والشكل ، مما أفضى إلى انحلال الفن الرمزي ، ففي هذه المرحلة ، نجد أن مدلولاً ، أو مضموناً مكتملاً ، ولكن بدون شكل ، وهذا ما نجده في « الشعر التعليمي » و« الشعر الوصفي » حيث نجد فيهما الشكل متعارضاً تماماً مع المدلول أو المضمون ، والقصيدة التعليمية Didactic Poem هي عبارة عن مدلول مكتمل ، وشكل فني ملتصق به من الخارج ، والجانب الخارجي ليس له أي دور في تشكيل المدلول ، فالشاعر حين يكتب « قصيدة تعليمية » ، لا يأخذ من الشعر سوى هذا الوزن أو ذاك ، ويعتمد على لغة مُتكلفة ، ويُكثر من الصور والتشبيهات ، ولكنه لا ينفذ إلى المضمون ويشكل معه وحدة واحدة ، وهذا ما نجده في قصيدة لوقراسيوس Lucretius « في الطبيعة » ، حيث يعرض فيها فلسفة الطبيعة الأبيقورية[91] . أما الشعر الوصفي Descriptive Poetry فهو يختلف عن الشعر التعليمي ، لأنه يبدأ من مدلولات مكتملة في الوعي ، وإنما يبدأ من أشياء خارجية كالمناظر الطبيعية أو فصول السنة ، يتخذها موضوعات مأخوذة في ذاتها ، ويصف ظاهرها الخارجي دون أن يضيف أي عنصر روحي ، ولهذا فالشعر الوصفي لا يقدم سوى مظهر واحد من مظاهر الفن الحقيقي ، أي مظهره الخارجي ، الذي يعبر عن واقع الروح[92] .

ولهذا يرى هيجل أن الفن يتنافى مع التمسك بهذين النوعين التعليمي والوصفي ، لأن الفنان يحاول إيجاد الصلة بين الواقع الخارجي وبين ما هو متصور داخلياً ، كمدلول بين الكلي المجرد وظاهره العيني الواقعي ، لأن العمل الفني الذي يعجز عن إعطاء تمثيل مطابق لموضوعه الأساسي ، لا بد أن يتخذ شكلاً غير مناسب . وإذا أردنا أن نحقق هذا فعلينا أن نودع الرمزية لأنها تعني الإتحاد غير الكامل بين روح المدلول وشكله الجسماني .

(91) Ibid: P. 423.
(92) Ibid: P. 424.

2 ـ الصورة الكلاسيكية للفن The Classical Form of Art(*)

إذا كان هيجل قد بيَّن في « الصورة الرمزية للفن » الإنفصال بين الشكل والمضمون فإن التقدم الذي حققه الفن في الصورة الكلاسيكية يتمثل في تحقيق الإتحاد بين المضمون وبين الشكل المطابق له . وإذا كنا نلتقي في الفن الرمزي ببدايات الفن ، فإن الفن الكلاسيكي ـ على النحو الذي ظهر عند اليونان ـ يمثل تحقيقاً لماهية الفن . ومضمون « صورة الفن الكلاسيكي » ليس مضموناً مفارقاً ، كما هو الحال في « الفن الرمزي » ، لأن المضمون كان ممثلاً من خلال الطبيعي ، الذي يؤخذ كجوهر كلي عام ، بحيث ينفي عنه فرديته ، لأن الفردية كانت عاجزة ـ بحكم طبيعتها ـ عن تمثيل الكلي ، ولذلك نجد في « الرؤية الهندوسية للعالم » المضمون الداخلي المجرد ـ في جانب ـ والواقع المتعدد الأشكال للوجود الإنساني والطبيعي ـ من جانب آخر ـ وكان الفنان ينتقل باستمرار من جانب لآخر ، وهو يشتد به القلق ، لكي يحقق الإتحاد بينهما ، ولذلك انتهى به الأمر ـ في النهاية ـ إلى إبداع ألغاز Riddles . ويرجع السبب في ذلك إلى أن الكلي أو الواحد ، الذي يشكل المدلول الأساسي للفن ، في تلك الفترة ، لم يبلغ بعد درجة معينة من الدقة والتمايز بحيث يمكن أن يتجسد في شكل شخصي فردي ، وبحيث يمكن تصوره كروح ويمكن تمثيله في شكل حسي مطابق لمضمونه الروحي ، ولأن التجريد الذي يصادر على المبدأ المطلق ، يجعل الواقع الظاهري ، غير الجوهري ، عاجزاً عن إبراز المطلق في شكل عيني محدد . ولهذا فإن بداية الفن الكلاسيكي ترتبط عند هيجل بنمو واستقلال الحرية الفردية للشخص ، لأن الإستقلال الفردي يقر بواقعية الموضوعات والأشياء . ولذلك فإن مضمون الفن الكلاسيكي حر ومستقل ، بمعنى أنه ليس مدلولاً لشيء ما ، بل هو مدلول في ذاته ، ويحمل في نفسه تأويله أيضاً . وإذا أراد الفن أن يبلغ مثله الأعلى ، أي يصل إلى التوازن والإنسجام بين الصورة والمضمون ، فإن هذا

(*) بالنسبة لتحديد معنى مصطلح الكلاسيكية عند هيجل ، فإن هيجل يرى أنه يمكن اعتبار كل عمل فني كامل كلاسيكياً ، مهما كان طابعه رمزياً أو رومانتيكياً ، لكن ما يميز صورة الفن الكلاسيكي في تاريخ الفن عند هيجل هو التفاعل الكامل بين الفردية الحرة داخلياً ، وبين الواقع الخارجي ، هذا الواقع الذي من خلاله تتظاهر تلك الفردية ، وينطبق المفهوم السابق للكلاسيكية على أشكال الفن الخاصة التي تتولى مهمة تمثيل المثال الكلاسيكي ، مثل النحت والشعر الملحمي ، وبعض أنواع الشعر الغنائي والأشكال النوعية للمأساة (التراجيديا) ، والملهاة (الكوميديا) وهذه الفنون تقدم لنا درجات التطور لصورة الفن الكلاسيكي ، فإذا كان النحت يعبر عن قمة الفن الكلاسيكي ، فإن بعض أشكال المأساة والملهاة تعبر عن انحلال الفن الكلاسيكي لتدخل في مرحلة أخرى هي الفن الرومانتيكي .

لا يحدث إلا إذا كان المضمون عينياً ، حيث يجد المضمون شكله ـ وهو المبدأ الـذي يظهره ـ في داخل ذاته . صحيح أن المدلول ملزم بالرجوع إلى الـطبيعة ، وذلـك لكي يتمكن من السيطرة على الخارج ، الذي لن يكون لـه وجود مـوضوعي ، إلا من أجـل التعبير عن الروح . وبفضل هذا التـداخل بين الـروحي والطبيعي ، فـإن الروح الحـر الذي يسعى الفن لإعطائه واقعاً مطابقاً له بحيث يكون فردية روحيـة متعينة ومستقلة في ذاتها وتكون ممثلة في شكل طبيعي ، ولهذا يشكل ما هو إنساني مـركز الجمـال والفن الحقيقي ومضمونه[93] ، ولـذلك لا بـد أن يكون الإنسـاني ـ المراد تمثيله في العمـل الفني ـ فردياً متعيناً ، وتعبيراً خارجياً . ويمكن أن نتسـاءل : ما هـو طبيعة هـذا الشكل المتعين الـذي يمكن أن يحقق هـذه الـوحـدة مـع الـروح دون أن يكـون إشـارة إلى المضمون المتجسد في هذا الشكل ؟ .

إن العـلاقة التي كـانت سـائـدة في نمط الفن الـرمـزي بين المـدلـول والشكـل لا تتغيـر ، إلا إذا أصبح للشكـل ـ في ذاته ـ مـدلولاً خـاصاً بـه ، وهـذا مـا يتحقق في الشكـل الإنسـاني ، لأنـه وحده القـادر على الكشف عن الروحي بصـورة حسيـة ، لأن المادية الخارجية للإنسان تشكل انعكاس الـروح ، فكل تكـوين الإنسـان ينم ـ بشكـل عـام ـ عن طابعـه الروحي ، لأن الـروح هو الـداخلية Inner التي تنتمي إلى الجسم ، بحيث لا يكون للجسم أي مدلول سوى ما تقدمـه الروح . ووظيفـة الفن هي أن يمحو الفـارق بين الروحي والـطبيعي ، وأن يحمل الجسم الخـارجي بإعـطائه شكـلاً حياً ، ممتلئاً بالروح ، وبفضل هذا النمط من التمثيل الفني ، فإن الفنان يبتعد عن كل عنصـر رمزي في الشكل الخارجي ، لأن صورة الفن الكلاسيكي تضع حداً للتكلف والتشويـه والتعقيـد الذي تفـرضه صـورة الفن الرمـزي ، لأن الروح حين يـدرك ذاته كـروح فإن عـلاقتـه بشكله المتـطابق معـه تنـطوي على هـذا الإدراك ، وبـالتـالي لا يحتـاج الفن الكـلاسيكي إلى محـاولـة التقـريب التي يقـوم بهـا الخيـال بين الـروح (المضمـون) والشكل الخارجي . وهذا يعني أن النمط الكلاسيكي للفن يظهر حين تصل الروح في تطورها إلى مرتبة التحرر من الطبيعة وتسمو عن التجسدات الحيوانية لتتخذ من الشكل الإنسـاني مظهراً لها ، وعندئذ تدرك الروح ذاتهـا منفردة ذات شخصيـة[94] ولذلـك فإن الفن الكـلاسيكي يسعى إلى التشبيهية فتصـور المطلق في ثـوب الفـرديـة البشـريـة ،

---

(93) B. Bosanquet: A History of Aesthetic, P. 347.

(94) د . أميرة حلمي مطر : فلسفة الجمال « مرجع سبق الإشارة إليه » ص 120 .

والنزعة التشبيهية(*) ـ وهي نزعة تصور الله في صورة بشرية ، وتضفي على الآلهة صفات الإنسان ـ وهي السمة الرئيسية البارزة في الفن الكلاسيكي عن الإغريق ، ولقد سبق لكسينوفان أن احتج على هذه الطريقة في تمثيل الآلهة بصورة بشرية ، وقال : إن هذا معناه ، أنه لو وجد بين الأسود نحاتون ، لكانوا أعطوا آلهتهم الشكل الأسدي ، ولكن هيجل يرد على هذا الرأي بمثل فرنسي ، وهو إذا كان الله قد خلق الإنسان على صورته ، فقد رد الإنسان التحية بمثلها ، وخلق الله على صورة الإنسان(95) .

وقد تحققت ـ تاريخياً ـ الصورة الكلاسيكية للفن في الحضارة الإغريقية القديمة ، فالجمال الكلاسيكي بتشكيلاته اللامتناهية من المضامين والموضوعات والأشكال ، كان من إبداع الشعب اليوناني الذي كان يحتل الوسط المتناسب بين الحرية الواعية الذاتية وبين الجوهر الأخلاقي بمعنى أن الفرد كان حراً ومستقراً في ذاته ، وفي نفس الوقت لم يكن منفصلاً عن المصالح العامة للدولة الواقعية وعن الحرية الباطنية ، وكانت الحياة الإغريقية تقوم على المبدأ الذي يؤكد أن جوهر الحياة السياسية يؤلف جزءاً حميماً من الحياة الفردية ، إلى حد أن الأفراد كانوا يبحثون عن الغايات العامة للمجموع لكي تتأكد حريتهم الذاتية . وأدى هذا إلى وجود انسجام وتوافق بين الأخلاق بما تنطوي عليه من كلية وشمول وبين حرية الشخص المجردة الخارجية والباطنية ، وقد تجلى هذا التوافق والإنسجام بين الكلي والخاص في جميع الإبداعات التي وعت فيها الحرية الإغريقية ذاتها وتمثلت طبيعتها ، وتحت تأثير هذا التوافق ، أصبح الشعب الإغريقي يعي روحانيته الفردية ، فأضفى على الآلهة أشكالاً عينية ، وحسية ، واتخذ منها موضوعات للحدس والإدراك . وبفضل هذا التطابق بين الشكل والمضمون ، الكلي والفردي ، المتضمن في مفهوم الفن الإغريقي الذي نجده في النحت وفي الميثولوجيا الإغريقية ، أمكن للفن أن يصبح في اليونان أسمى تعبيراً عن المطلق ، وأصبحت الديانة الإغريقية هي ديانة الفن أو الديانة الجمالية(96) .

ويرى هيجل أن صورة الفن الكلاسيكي ، التي تعبر عن الإتحاد والإندماج بين الشكل والمضمون لم تتحقق من تلقاء نفسها ، وإنما هي إبداع قد حققه الروح ، فما

(*) (Anthropomorphism).

(95) Hegel: OP. cit., P.435.

(96) Ibid: P. 436.

دام مضمون الفن وشكله كلاهما حر ، فإن الدور الذي يلعبه الفنان في صورة الفن الكلاسيكي يختلف عن الدور الذي لعبه فيما مضى ، لأن إنتاجه ـ هنا ـ هو إنتاج إنسان يعرف ما يريده ، ويستطيع أن ينفّذ ما يريده ، بمعنى أن الفنان الخالق في الفن الكلاسيكي ، لديه فكرة واضحة عن المضمون الجوهري الذي يريد التعبير عنه ، كما لديه الأسلوب والقدرة الفنية اللازمة لتحقيقه . ويشرح هيجل السمات التي تميز هذا الدور الذي يقوم به الفنان في الفن الكلاسيكي ، وأول هذه السمات : أن الفنان الكلاسيكي حر ، لأنه من ناحية مضمون العمل الفني ، لا يعيش القلق الذي يعانيه الفنان في الفن الرمزي ، الذي يكون همه الأول هو العثور على مضمونه وتوضيحه ، بينما الفنان الكلاسيكي يجد مضمونه جاهزاً ، وهو يعثر على مادته في المعتقدات الشعبية ، وفي الأحداث التي يشهدها ، والتي تثبتها الخرافات وتتناقلها الأمثال ، ولذلك يشعر الفنان بحريته أما هذه المادة الموضوعية ، فالمضمون الجاهز ـ هنا ـ يعني أن الفنان لا يسعى إلى خلق مضمون محدد يقوم بتمثيله الفني ، بينما تجد الفنان الكلاسيكي يضع يده على أي موضوع ويعرضه بملء حريته . ولذلك فقد اقتبس الفنانون الإغريق موضوعاتهم من منهل « الديانة الشعبية » ، وكذلك شعراء التراجيديا لم يبتكروا المضامين التي قدموها ولكن قد يقال إن الفنان في فن الجليل Sublime Art قد يجد المضمون جاهزاً ، ولكن الفرق ـ هنا ـ هو أن موقف الفنان في فن الجليل ـ يبدو مجرداً من الذاتية والإستقلال الفردي ، بينما الفنان الكلاسيكي يمتلك تلك الفردية الجوهرية الحرة التي تؤلف مفهوم وماهية الفن الكلاسيكي[97] .

والسمة الثانية التي تميز الدور الذي يقوم به الفنان في الفن الكلاسيكي ، هي أن هذا الفنان حين يجد مضمونه جاهزاً ، فإنه لا يحتار بين الأشكال المختلفة التي يمكن أن يعين ـ من خلال المضمون ، وأيضاً لا يترك لنفسه ولخياله العنان ـ كما هو حال الفنان في الفن الرمزي ـ وإنما يحدد نفسه بحيث أن المضمون ـ ذاته ـ هو الذي يعين ـ في الفن الكلاسيكي ـ شكله بملء الحرية ، بحيث يبدو الفنان وكأنه ينفذ ما هو متضمن سلفاً في الفكرة ، ولذلك يحذف الفنان الكلاسيكي كل ما يبدو ثانوياً في الشكل ، ويطور المدلول ـ المضمون ـ الذي يتبناه إذا أراد تطوير الشكل ـ ولهذا فهو لا يقيد نفسه بمضمون ثابت وساكن[98] . والسمة الثالثة أن الفنان الكلاسيكي يعمل لصالح ديانة شعبه وبلاده ، إذ يستخدم حرية حركة الفن ، ليجعل المعتقدات الدينية

(97) Ibid: P. 438.

(98) Ibid: P. 439.

والتمثلات الأسطورية أكثر وضوحاً ودقة(*)[99] . والسمة الرابعة التي يتميز بها الفنان الكلاسيكي ، هي أنه يمتلك مهارة فنية عالية ، لأن الفن الكلاسيكي يفترض مستوى مرتفعاً من الكمال الفني لدى الفنان ، بحيث تجعل تبعية المادة الحسية لأوامر الفنان شيئاً ممكناً ، لأن هذه المهارة العالية في نحت الأحجار الصلدة مثلاً ، تجعل الفنان قادراً على تنفيذ كل ما تقضيه الروح ، وكل ما يطابق تصوراته . ولذلك لا بد أن يكون أسلوبه اليدوي متقدماً للغاية . ولهذا لا يمكن أن نتصور أن تماثيل النحت اليوناني يمكن تنفيذها بدون مهارة يدوية عالية . لهذا يمكن اعتبار كل تمرين وتدريب على تطويع المادة الوسيطة للفنان هو تقدم يرافق تقدم المضمون والشكل .

والحقيقة رغم تأكيد هيجل على أهمية الدور الذي يلعبه الفنان في الفن الكلاسيكي إلا أنه لا يرى أن الفن الكلاسيكي طفرة منعزلة من تطور الفن ، وإنما هو يربط ما بين صورة الفن الرمزي وصورة الفن الكلاسيكي ، بحيث يمكن القول بأن الفن الكلاسيكي هو نتيجة للتطور والصيرورة التي مر بها الفن الرمزي . ولهذا فهو يرى أنه لا يمكن أن نصل إلى صورة الفن الكلاسيكي ، إلا إذا تتبعنا تطور نمط التمثيل الرمزي ، الذي يفضي إلى الكلاسيكية ، فهذا التقدم للفن الرمزي باتجاه الفن الكلاسيكي لم يكن ممكناً أن يتم إلا بفضل تكثيف المضمون وتساميه إلى الفردية الواعي التي تستخدم في التعبير عن نفسها الجسم الإنساني التي تدب فيه الحياة والوحية .

ولهذا يعرض هيجل في الجزء الأول من حديثه عن صورة الفن الكلاسيكي ، الشروط التاريخية التي أدت إلى ظهور الفن الكلاسيكي ، ويعني بهذه الشروط المقدمات اللازمة والضرورية التي أدت إلى ظهور الفن الكلاسيكي ، ـ وهذه الشروط ـ قد تحققت بعد أن تغلب الإنسان على كل ما هو سالب ونافٍ للمثال الكلاسيكي ، أي تجاوز كل ما يعارض تحقيق وحدة الشكل والمضمون وتتبع ـ في الجزء الثاني ـ صيرورة وتطور الفن الكلاسيكي ، منذ بداياته الأولى ، حتى يصل إلى المثال الحقيقي للفن الكلاسيكي الذي يتمثل في عالم الآلهة الإغريقية فيدرس

(*) يرى هيجل أن التطور الذي أحرزه الفن الكلاسيكي كان في إطار ديانة ما ، بمعنى أننا لا نستطيع أن نفهم الفن المصري القديم دون فهم عميق للديانة المصرية القديمة ، لأن الديانة المصرية القديمة تظهر في رؤية الإنسان المصري للعالم ، وبالتالي فهي مسئولة عن الأشكال الخارجية التي بدا بها الفن المصري لا سيما نماذج التماثيل الهائلة الحجم في النحت المصري .

(99) Ibid: P. 441.

تطوره ـ من زاوية ـ الفردية الروحية ، ومن زاوية الشكل الحسي الذي يرتبط بها مباشرة وفي الجزء الثالث ، يعرض لانحلال صورة الفن الكلاسيكي ، حيث نجد الذاتية لا تجد في الأشكال المبدعة حتى ذلك الحين تعبيراً عن الواقع كما يتصوره ، ولهذا تستلهم مضموناً مستعاراً من عالم روحي جديد ، وهذا ما يفتح لنا أبواب مضمار آخر هو مضمار الفن الرومانتيكي[1] .

أ ـ عملية تشكيل النمط الكلاسيكي في الفن :
The Process of Shaping the Classical Art Form

حين يحلل هيجل صيرورة أشكال صورة الفن الكلاسيكي ، فإنه لا يقدم تأريخاً للفن فحسب وإنما تأريخاً للدين والعُرف والقانون والأوضاع الإجتماعية والسياسة ، أي تأريخاً للحضارة ، ولهذا نكرر القول ، أن الفن عند هيجل هو الحضارة ذاتها ، وليس هناك إنفصال بينهما ، وإذا كان هيجل يرى أن صورة الفن ـ أي فن ـ تتحدد برؤية الإنسان للعالم ، التي اتخذت ـ في البداية ـ صورة الدين ، فإن الوصول إلى الفن الكلاسيكي ، يقتضي تحليل الصورة التي آلت إلى اليونان عن الدين[2] ، بحيث صار الفن تعبيراً عن الدين ، وأصبح الجمال هو الديانة التي تدين بها اليونان ، في ظل الفردية الروحية ، ولهذا فإن السؤال الأول الذي يطرحه هيجل في بداية حديثه عن صيرورة أشكل الفن الكلاسيكي هو : هل اقتبس الإغريق ديانتهم من شعوب أخرى ؟ ، أم كانت من إنتاج بيئتهم الخاصة ، وتكمن أهمية هذا السؤال في تحديد مضمون الديانة اليونانية ، ولأن الله كان ـ في هذه المرحلة التاريخية ـ من تاريخ الإنسانية ، هو الذي يطرح لنا رؤية الإنسان للعالم وللمطلق وبالتالي يتحدد الشكل الفني والمضمون الروحي بناء على هذا الدين[3] .

ولا ينفي هيجل وجود صلات أو تأثير لشعوب الشرق ودياناتها على الإغريق ، ولكنه يرى أنه لا يمكن أن نرد الميثولوجيا اليونانية بكاملها إلى شعوب أخر ، لأن العلاقة بين الإغريق وغيرهم من ديانات الشعوب الأخر كانت متعارضة ، أو على حد تعبيره علاقات تحويل سلبي Negative Transformation ويقصد بهذا ، أن اليونان

---

(1) Ibid: P. 442.
(2) Ibid: P. 443.
(3) Ibid: P. 443.

حين إقتبسوا بعض الأفكار والعناصر من الشرق ،مصر بشكل خاص(*) ، فإنهم كانوا يقومون بتحويل في العناصر الجوهرية للعناصر المقتبسة ، أي إعادة صياغة وتمثل لهذه العناصر بحيث تكون متفقة مع الروح اليونانية ، وتكون مطابقة للمثال ، ولهذا فإن تاريخ الدين من الشرق إلى اليونان ، هو الذي يحدد صيرورة تكوّن الفن الكلاسيكي ، بمعنى أن اختيار الفن الكلاسيكي للجسم الإنساني ليكون مطابقاً للمضمون الروحي قد مر عبر ثلاث مراحل : أولها مرحلة انحطاط الحيوان The Degradation of the Animal وثانيها : الصراع بين الآلهة القديمة والجديدة بعد تجاوز الطبيعة العنصرية ، وثالثها المرحلة التي تعبر عن الدين اليوناني ومصادره(4) .

1 ـ إذا كانت الحيوانات لدى الهندوس والمصريين مقدسة ، وتتصدر الهيئة الحيوانية مكانة الصدارة في التمثلات الفنية ، لأن هذه الشعوب ـ كانت ـ ترى فيها تجسيداً للإلهي ، فإن الخطوة التالية نحو الفن الكلاسيكي كانت هي خفض القيمة السامية والمكانة التي تمتعت بها الحيوانات ، ولذلك فإن التعبير عن انحطاط الحيوان كان هو مضمون التمثلات الدينية ، والإبداعات الفنية في اليونان ، وهذا ما يوضحه هيجل من خلال ثلاثة أمثلة : أولها : حين كان يقدم الحيوان كقربان Sacrifice للآلهة ، ويفسر هيجل تقديم القرابين للآلهة ، بأنها تظهر عزوف الإنسان عن الموضوع الذي ينذره لآلهته ويحظر على نفسه استعماله ، ويلاحظ هيجل في هذا أن القرابين كانت لها سمة خاصة لدى الإغريق ، ويستشهد في ذلك بما ورد في الأوديسا (النشيد الرابع عشر والنشيد الرابع والعشرون) حيث كان الإغريق يتركون القرابين من الحيوانات تلتهمها النار ، وحاول بروميثيوس Prometheus أن يحصل من الإله على الإذن بألا يضحي الناس إلا بجزء من الحيوان الذي لا يستهلك وبأن يحتفظوا بالباقي لاستهلاكهم الخاص(**) وهذا يعني أن الإغريق لا يقدمون الحيوانات كاملة كقرابين ، وإنما يقدمون لهم الأجزاء التي لا تصلح للإستهلاك الآدمي ، وثانيها : أن الميثولوجيا

(*) يذكر هيرودتس أن هوميروس وهريودس هما اللذان خلقا الآلهة الاغريقية ، ولكنه كان يضيف في أثناء حديثه عن هذا الإله أو ذاك أنه من أصل مصري .

(4) Ibid: PP. 444-445.

(**) هناك أسطورة وردت في الأوديسا تروي أنه قد ذبح عجلان ، وأحرق كبداهما ، ولف عظام العجلين في كيس من جلد الحيوان ولف اللحم في كيس آخر مماثل للأول ، وترك لكبير الآلهة أن يختار بينهما فانخدع ، واختار كيس العظم ، وهكذا بقي اللحم محفوظاً للإنسان ، ولكن كبير الآلهة حرم الإنسان من استخدام النار لإنضاج اللحم ، فسرق بروميثيوس النار وطار ليحملها إلى الإنسان .
See: Hegel: OP. cit., P. 446.

الإغريقية حافلة بمطاردة الإنسان للحيوان ، فكان يضفي على الإنسان صفة البطولة حتى يقضي على حيوان يمثل تهديداً للإنسان ، مثل خنق هرقلس لأسد نيميوس Nemean ، وقضاءه على أفعوان ليرنان Lernaean (وهي أفعى خرافية بسبعة رؤوس ، تعاود نموها كلما قطعت إلا إذا قطعت كلها بضربة واحدة) ومطاردة خنزير أرمنيثيا البري Erymthian Boar[5] ، وهكذا نجد احتقار الإغريق للحيوانات لأنهم كانوا يعتبرون أن القضاء على بعض الحيوانات هو عمل باهر يرفع أبطاله إلى مصاف الآلهة ، بينما كان القضاء على بعض الحيوانات لدى الهندوس يُعد جريمة عقوبتها الموت . وثالثها : إن مسخ الإنسان إلى الحيوان كان عقاباً على الجريمة التي يقوم بها الإنسان ، وهذا التصور عن مسخ الكائنات لدى الإغريق كان نقيض التصور المصري عن العالم الحيواني ونقيض العبادة المصرية القديمة لبعض الحيوانات ، لأنه ينطوي - لدى الإغريق - على موقف سلبي من الطبيعة لأن الحيوانات والعالم اللاعضوي تُعد بمثابة نكوص وانحطاط للإنساني ، بينما نجد المصريين قد رفعوا آلهة الطبيعة إلى مرتبة الحيوانات تكريماً لها[6] ، وهذا يعني أن هناك اختلافاً جوهرياً بين مفهوم مسخ الكائنات الإغريقي ، وبين هذا المفهوم - ذاته - لدى المصريين ، فالمسخ عند اليونان عقاب عن جريمة منكرة على أساس أن الوجود في الشكل الحيواني هو وجود بائس وتعس ومؤلم ، ولا يطيق الإنسان الإستمرار فيه طويلاً ، بينما مسخ الكائنات عند المصريين القدماء هو مكافأة عن فعل طيب ، أي رفع للإنسان الذي يسمو بتحوله إلى حيوان ، إلى مرتبة أعلى ، ويورد هيجل نماذجاً عن الميثولوجيا الإغريقية والمصرية للتدليل على صحة رأيه ، ولكي يؤكد أن الآلهة لدى اليونان لا تتخذ شكل الحيوانات إلا من قبيل الإذلال أو نتيجة للخوف والجبن ، فمثلاً كان العجل « أبيس » يُعبد لدى المصريين بوصفه إلهاً ، يجسد قوة الطبيعة التي تجسد الشمس ، بينما كان العجل عند اليونان يمثل الرعب . أما الأساطير التي تجمع بين الإنساني والحيواني في مصر واليونان ، مثل تمثال « أبو الهول » ، و « قنطورس » (وهو كائن خرافي نصفه إنسان ونصفه حصان) ، فنلاحظ في الفن الإغريقي ، أن الجانب الحيواني يعبر عن الجانب الأدنى والغريب عن الروح ، بينما الجانب الإنساني يعبر عن الروح ، وهكذا يتبين لنا أن الشكل الحيواني في الفن الكلاسيكي قد تغير وضعه تماماً ، فلم يعد يعبر عن القيم

---

(5) Ibid: P. 447.

(6) Ibid: P. 448.

الإيجابية والمطلقة وإنما أصبح يعبر عن كل ما هو قبيح وشريروطبيعي[7] .

2 ـ يبين هيجل أنه إذا كان الفن الرمزي قد شخص المطلق من خلال الظواهر الطبيعية مثل الشمس والنيل والبحر والأرض وصيرورة التناسل ، فإن هذه الظواهر كانت موضوعات ذات طابع إلهي ، بينما نجد الفن الكلاسيكي قد شخص المطلق في فرديات روحية ، وهذا يعني أن المثال الكلاسيكي لم يتشكل ولم يتكون إلا نتيجة للإلغاء التدريجي لكل ما هو سلبي في الشكل الذي تظهر به الروح ، ولذلك كانت المهمة الأولى للميثولوجيا الإغريقية هي تحويل وتبديل الجانب الطبيعي الذي كان يسيطر علي التمثلات الدينية والفنية القديمة . ورغم أنه يرصد تطور ونمو التمثلات الدينية الإغريقية ، التي كانت بمثابة الشروط التاريخية لنشأة الفن الكلاسيكي ونموه ، فهذا لا يعني أن يقدم دراسة تفصيلية وتاريخية للتمثلات المتنوعة والأشكال المتعددة للميثولوجيا الإغريقية ، فهذا هو إهتمام عالم الأساطير والأنثروبولوجيا وإنما يهتم بتقديم المراحل الأساسية في تحويل التمثلات الدينية القديمة إلى الوجهة الجديدة لها ، وإبراز الدور الهام الذي لعبته هذه المراحل في تكوين الفن الكلاسيكي ومضمونه . ولذلك يقول هيجل :

« نستطيع أن نشبه الطريق الذي سيكون علينا أن نجتازه لنتصل إلى الفن الكلاسيكي ، بالطريق الذي سلكه تاريخ النحت ، فالنحت هو الذي أعطى الآلهة تمثيلاً يجعلها قابلة للإدراك الحسي ، لأنه يعطيها شكلاً محدداً ، ولهذا فالنحت هو الذي يؤلف المركز الحقيقي للفن الكلاسيكي »[8] .

ويعرض هيجل للمراحل التي مرت بها الديانة اليونانية من خلال عرضه لثلاثة موضوعات هي : النبوة أو الشخص الموحى إليه Oracles(*) ، ثم حديثه عن السمات التي تميز الآلهة الجديدة عن الآلهة القديمة ، ثم حديثه عن هزيمة الآلهة القديمة . ففي الموضوع الأول ، يوضح العلامات والأشكال التي كانت تتجلى بها الآلهة للبشر ، وكانت في البداية الصوت مثل هسيس أوراق شجرة السنديانة المقدسة ، وخرير الماء ، والصوت الذي يصدر عن وعاء من البرونز كلما طرقته الريح . وبالإضافة إلى هذه الأصوات الطبيعية والمباشرة ، فإن الإنسان ـ ذاته ـ يصبح وسيطاً

(7) Ibid: P. 443.

(8) Ibid: P. 455.

(*) كان وسيط الوحي ـ في البداية ـ هو الصوت الطبيعي المباشر ، ثم أصبح الإنسان .

للوحي ، وذلك حين يفارق الإنسان حالة التفكير اليقظ التي لا يخضع فيها إلى ملكة فهمه وعقله ، ليستغرق في حالة من الإلهام ، يمتزج فيها بالطبيعة ، مثلما كان يفعل فيتون دلفي Delphi (وهو معبد مشهور لأبولون ، حيث كان الثعبان الخرافي فيتون وسيط وحيه) ينطق بأمور الغيب ، حين تسكره البخور[9] . ولأن الإله كان يتبدى - في هذه المرحلة - من خلال الوسطاء ، فلقد كان الشكل الذي يفصح به الإله عن إرادته كان مبهماً ، لأنه عبارة عن صوت ، أو إجتماع أصوات ، وألفاظ متنافرة ، لا يربط بينهما أي رابط ضروري ، وفي هذا الشكل المبهم ، واللامحدد ، يتبدى المضمون الروحي غامضاً بدوره ، ويحتاج إلى تأويل وتفسير . فالإنسان حين يتلقى كلمات الإله ، أو إشاراته يفهمها على نحو معين ، وحين يفعل ما يؤمر به ، ينشأ في داخله صراع بين المعنى الذي فهمه من كلمات الرب ، والمعنى الباطن لها ، ولهذا كان الشعر المسرحي - الذي يعبر عن الصراع - هو الذي يعبر عن وسطاء الوحي والعرافين في الفن الكلاسيكي .

وفي الموضوع الثاني ، وهو عن : ما يميز الالهة الجديدة عن الآلهة القديمة ، فيرى هيجل أن هناك نوعين من الآلهة لدى الإغريق ، النوع الأول وهو الآلهة القديمة ، وهو ليس إلهاً مجرداً من كل طابع حسي ، كما في تصور فن الجليل للعالم ، بل هو تصور يضع في بداية تكوّن الأشياء آلهة طبيعية أو بتعبير أدق قوى الطبيعة العامة مثل Choas « المادة الأولى » ، وأورانوس Uranus السماء وجايا Gaia الأرض وايروس Eros الحب ، وكرونوس Cronus الزمن ، ومن هذه الآلهة تنحدر قوى أكثر تحدداً مثل هيليوس Helios الشمس والنور ، وأوقيانوس Oceanus البحار(*) وهذه القوى تصبح هي الأساس الطبيعي للآلهة اللاحقة التي تنفرد روحياً[10] ، وهكذا نرى أن الخيال الإغريقي قد ابتكر أساطير عن نشأة الآلهة ، وأخرى عن نشأة الكون ، وتكون الآلهة الأولى ، لا تزال ذات طابع لا محدود ولا متناهي ، وبالتالي تشتمل على الكثير من العناصر الرمزية . فالآلهة القديمة هي قوى أرضية أو كوكبية بلا مضمون روحي ، أو أخلاقي ، وهي من سلالة هائلة ومتوحشة ، وتشبه الآلهة التي خلقها

(9) Ibid: P. 457.

(10) Ibid: P. 450.

(*) لا بد أن نوضح أن هيجل - عكس ما هو شائع - يطلق على ايروس « إله الحب » ، لأنه ليس لدى الاغريق فصل بين الشمس وإله الشمس وإنما هيليوس هو الشمس ، فهذه الأسماء هي أسماء للقوى الطبيعية المختلفة وليست تأليهاً لها ، لأنه لو كان هذا الفصل موجوداً لكانت الآلهة الاغريقية مجرد تمثيل رمزي .

الخيال الهندوسي ، مثل « فروندي » الرعد و « سيتزوب » ، القوة ، و « بريـاروس » عمـلاق له خمسين رأساً ومئة ذراع ابن السمـاء والأرض ، وتخضـع الألهـة القـديمـة لسلطان أورانـوس ثم لسلطان كرونـوس ، هذا المـارد الرئيسي الـذي يمثـل الـزمن ، ويلتهم أولاده جميعاً ، مثلما يقضي الزمن على كل مـا يولـد منه . ويـلاحظ هيجل أن هذه المجموعة من الآلهة القديمة تضم قوى الطبيعـة بالإضـافة إلى القـوى التي تسيطر على العناصر وتتحكم فيهـا . وتعتبر أسـطورة بروميثيـوس Prometheus(*) ـ من وجهة نظره ـ هي النقلة التي تسجل الإنتقال من الآلهة القـديمة إلى الألهـة الجديـدة ، ولهذا فهو يوليها اهتماماً خاصاً ، فبروميثيوس يشبه كيرسيا Ceres إله الزراعة عند الإغـريق ، يحسن إلى البشر ويساعدهم .

والتمييـز هنا واضـح بين النار التي حملهـا بروميثيـوس للبشـر ، وبين مـا يمكن الحصول عليه بـواسطة المهـارة في العمل وطـرق المعادن ، ولقـد أتاح ـ هـذا ـ للبشر إمكانية إشباع حاجاتهم الحيوية المباشرة ، بينما لم يحمل بروميثيـوس للبشر الحكمة السياسية التي تتيح للبشر تنـظيم حياتهم تنـظيماً سيـاسياً يسـاعدهم في تحقيق غـايات روحيـة تتصل بـالأخلاق والقـانون والحقـوق والملكية والحـرية والحيـاة الجمـاعيـة ، وبالتالي فـإن بروميثـوس علّم البشر فقط كيفيـة السيطرة على أشيـاء الطبيعـة واتخاذهـا وسائل لإشباع الحاجات الإنسانية ، ولذلك ، ما دام بـروميثيوس لم يلقن البشـر أشياء ذات طابع أخلاقي وروحي ، ولهذا فإن هيجل يدرجه في عداد الآلهة القديمة . بينمـا

(*) وردت أسطورة بروميثيـوس في محاورة « بـروتاجـوراس » Protagoras لأفلاطـون في الكتاب الأول القسم الأول ، وملخص الأسطورة أنه بعد أنخلقت الآلهة المخلوقات الفانية من التراب والنـار ، قررت قبـل أن تظهرها للنور تكليف بـروميثيوس وأنيميثيـوس بأن يـوزعا القـوى فيما بين هـذه المخلوقات ـ قبـل أن تظهـر للنور ، بحيث يوائم حاجة كل منها ، ولكن أنيمثيوس رجا بروميثيوس أن يقوم وحده بالتوزيع ، ثم يعيد هو النظر فيه فيما بعد ، ولكن انيميثيوس أخطأ ، وركز كل القوى في الحيوانات ، ولاحظ بروميثيوس أن سائـر المخلوقات الحية قد زودت ـ بكل حكمة ـ بكل ما هو ضـروري لها ، إلا الإنسـان الذي بقي عـارياً ، بـلا حماية أو أسلحة يدافع بها عن نفسـه ، وخرج الإنسـان إلى النور ، ولهـذا فكر بـروميثيوس في وضـع علم هيفائستوس وأثينا في خدمة الإنسان بواسطة النـار ، لأن العلم وحده لا جـدوى منه ، ولا يمكن استخـدامه بدون النار ، وهكذا أعطى بروميثيوس النـار للإنسـان لكي يكتسب الحكمة الـلازمة للحيـاة ، لكنه لم يعط الناس الحكمة السياسية التي كانت في حوزة كبير الآلهة وحده ، ولكنه ـ أي بروميثيوس ـ دخل خلسة مقام هيفائستوس وأثينا الذي كان يزاولان فيه فنونهما ، وسرق علم النـار من هيفائسـتوس وعلم النسيج من أثينـا ووهبهما للبشر ، وعوقب على فعلته عقاب اللصوص ، بأن قيد إلى جبل ، حيث كان هناك نسر هائل يأكل كبده المتجلد باستمرار . انظر :

Hegel: OP. cit., P. 461.

هيفائستوس يعد من الآلهة الجديدة ، لأنه علّم الإنسان استخدام النار في الفنون المختلفة مثل طرق المعادن ، وكذلك كيرسيا Ceres علّم الإنسان الزراعة ، وبالتالي فقد علمه معها الملكية والزواج والأخلاق والقانون[11] .

وهكذا نجد هيجل يرصد ثلاث مجموعات من الآلهة الإغريقية ، تبين لنا المسار الذي آلت إليه الديانة الإغريقية القديمة ، فالمجموعة الأولى تضم القوى الطبيعية المشخصة بوحشيتها الجامحة ، والمجموعة الثانية تضم القوى المسيطرة على الفنان الطبيعية الموضعة في خدمة الحاجات الإنسانية ، والمجموعة الثالثة ، تضم آلهة قريبة الصلة بكل ما هو فكري وكلي وروحي ، ولكن هذه المجموعة تفتقر إلى الفردية الروحية ، ولهذا فهي قريبة إلى الطبيعة ، وما هو جوهري في الطبيعة ، ولذلك فقد نشأ صراع بين الآلهة القديمة « الأومينيديات » Eumenides وبين الآلهة الجديدة (التي تتمثل في أبولون إله الإصلاح والعلم والأخلاق الواعية بذاتها) وقد عبّر سوفوكليس عن هذا الصراع بشكل واضح في مسرحية انتيجونا Antigone التي يرى هيجل أنها من أروع آيات الفن وأكملها على مر الزمان[12] .

ويرى هيجل أن تطور الديانة اليونانية يكشف عن التحويل الذي أشرت إليه سابقاً ، فهناك تعاقب منطقي من وجهة نظر هيجل في صياغته الديانة الإغريقية يؤدي إلى سيادة الألهة الجديدة التي عبرت عن نفسها في فن النحت Sculpture الذي يمثل مركز الفن الكلاسيكي . ويظهر هذا التعاقب المنطقي ، في تتبع هيجل لظهور الكاوس Choas ثم جايا Gaia وأورانوس Uranus ثم كرونوس Cronus ، يبين لنا التقدم المتدرج من القوى الطبيعية المجردة والعديمة الشكل نحو قوى أكثر تعيناً ، ولها شكل ، وهذا التقدم ذاته يعني أيضاً - عند هيجل - بداية هيمنة الروحي على الطبيعي .

فهذا التعاقب يتبدى من جهة تقدما نحو آلهة ذات مضمون أعمق وأغنى ، ويعني من جهة أخرى ، إزالة ونفي لكل ما هو مجرد وطبيعي من سلسلة الألهة القديمة ، ولذلك نجد أن كرونوس يخلع أورانوس ليحل محله ، ولذلك فالطابع السلبي للتحويل ، أي نفي الطبيعي والمجرد الذي لازم بداية الفن الكلاسيكي يصبح هو الطابع المركزي الحقيقي لهذا النمط من الفن . لهذا فإن التشخيص يصبح هو

---

(11) Ibid: P. 462.

(12) Ibid: P. 464.

الشكل العام الذي يتم به تمثل الآلهة ، وهذا التشخيص موجه نحو الفردية الإنسانية والروحية ، حتى وإن بدت سمات هذه الفردية مبهمة وغير محددة ، ولهذا فإن الصراع بين الآلهة القديمة والآلهة الجديدة يعبر عن التقدم الحقيقي للفن الكلاسيكي ، لأنه تقدم الطبيعة نحو الروح بوصفه المضمون الحقيقي للفن الكلاسيكي . ويصف هيجل هذا التقدم على صعيد الواقع التاريخي بأنه انتقال من حالة يكون الإنسان خاضعاً - فيها - لضرورات الطبيعة ، إلى حالة يكون أساسها العدل والملكية والقوانين وتنظيم الحياة السياسية . وقد تصور الأقدمون هذا الإنتقال بأنه عبارة عن هزيمة ألحقتها الآلهة الفردية والروحية بالقوى الطبيعية ، وكان نتيجة هذه الهزيمة إنزال العقاب بالمردة ورجوعهم إلى باطن الأرض والعالم السفلي ، فمثلاً بروميثيوس قُيد إلى صخور الجبل ، ليلتهم النسر كبده المتجدد باستمرار ، وحكم على سيزيف بأن يدفع - أبد الدهر - صخرته التي تتدحرج إلى أسفل كلما ارتفع بها ، فهذا الإنتصار على الآلهة القديمة يماثل - عند هيجل - انتصار الإغريق كشعب في حرب طروادة ، لأنه ألف لهم عالماً ثابتاً وواضحاً ، وجعل دور الفن الكلاسيكي هو تنحية وإقصاء العناصر الطبيعية عن مضمونه وشكله على حد سواء . ولكن هذا لا يعني وجود قطيعة بين الديانة الإغريقية وبين الآلهة القديمة ، ولكن هناك تواصلاً من نوع ما ، بمعنى أن هناك استمراراً إيجابياً للعناصر التي تتفق مع تصور الآلهة الجديدة . ويظهر هذا في تمجيد سوفوكليس لبروميثيوس - في مسرحية « أوديب في كولونا » - Oedipus Coloneus[13] للدور الكبير الذي أداه لبني البشر ، حينما أعطاهم النار ، وهذا يعني من جهة أخرى أن الديانة الإغريقية لم تكن ديانة منغلقة على نفسها جغرافياً ، أو تاريخياً ، وإنما كانت منفتحة على ديانات الشعوب المختلفة ، حتى تلك التي لم تكن تتفق مع تصوراتها ، ومنفتحة أيضاً على الآلهة القديمة التي ترفض الجوانب الطبيعية فيها ، وهي تنفتح على الديانات الأخرى لكي تقوم بإعادة تمثل ديانات الشعوب ودياناتها القديمة ، بما يتفق مع الفردية الروحية الواعية بذاتها ، وقد عبر هذا الإستمرار الإيجابي عن نفسه في أشكال مختلفة هي « الأسرار » Mysteries ، والحفاظ على الآلهة القديمة ، بحيث تكون هذه الأشياء والتطورات السابقة هي الأساس الطبيعي للآلهة الجديدة[14] .

فالأسرار هي الشكل الأول الذي حفظ فيه الإغريق تقاليد حكمتهم ، وآلهتهم

---

(13) Ibid: P. 470.

(14) Ibid: P. 468.

القـديمـة ، وهي لم تكن أسـراراً بـالمعنى الـذي يفهم من هـذه الكلمـة ، فلقـد كـان الإغريق يعرفونها ، ولكنهم كانوا ملزمين بعدم الكلام عنها ، وكانت الغاية من الأسـرار الحفاظ على التقاليد القديمة التي كانت الأساس لتمثلات الفن الكـلاسيكي ، ويظهـر التمسـك بالآلهـة القديمـة ـ بشكل واضـح ـ في الإبـداعـات الفنيـة ، حيث يـرد ذكـر بروميثيوس وهيفائستوس وهرقل وغيـرهـم عند سـوفوكليس وأسخيلوس وأرسـطو . وقد يقـع البعض في الخطأ حين يتصـورون أن الآلهة الإغـريقية بسبب مـظهـرهـا وشكلهـا البشـري هي تمثيلات رمـزيـة أو تمثيـل مجـازي لعنـاصـر طبيعيـة فمنهم من يـرى في هيليوس Helios إليه الشمس ، أو ديانا Diana إلـه القمر ، وهـذا الفصل بين العنـاصـر الطبيعية كمضمون ، وبين التشخيص البشري كشكـل لا يتفق مع التفكيـر الإغريقي ، ولهذا لا نجد لـدى الإغريق ، أي تعبيـرات من قبيل إلـه الشمس أو إله البحـر . وهذه التعبيرات كان يمكن أن يستخدموها ، لو كانت تؤلف فعلاً جزءاً من تمثلاتهم الدينية ، لهذا فإن هيليوس هو الشمس من حيث هـو إله[15] . وإذا كـان الفن الكلاسيكي يقـوم على أساس تنحية العناصر الطبيعية والحيوانية ، فإنه لم يستبعدها نهائياً من دائرة الآلهة الجـديدة واستبقى العنـاصـر التي يمكن أن تلعب دوراً إيجـابيـاً في التصـور الجـديـد للآلهة ، ولذا فقد تظهر الحيوانات إلى جـانب الإنسان في النحت الإغـريقي ، بحيث تكون الحيوانات تابعة للهيئة البشرية ، وليست لها مركـز الصدارة كمـا هو الحـال لدى الهنـدوس مثلاً ، ولهـذا نجد في النحت الإغـريقي ، النسر يمثـل إلى جـانب جـوبتـر Jupiter والطاووس إلى جانب جونون Juno والحمـام إلى جانب فينـوس ، وهذا يعني أن نـظرة الإنحطاط التي نـظرتها الـديانـة اليونـانية إلى الحيـوانـات والقـوى الـطبيعيـة المحض ، قد أعقبتها استفادة لهذه العناصر ودمجها في أعلى أشكال استقلال الفرديـة الروحية[16] .

ب ـ مثـال صورة الفن الكـلاسيكي :

The Ideal of the Classical Form of Art

يـدرس هيجل بعـد ذلك مثـال الفن الكلاسيكي كمـا يتبدى في ثـلاثـة مـظاهـر أساسية ، هي المظاهر العامة والخاصة والفـردية ، فهـو يدرس ـ أولاً ـ الـطبيعة العـامة

---

(15) Ibid: P. 472.

(16) Ibid: P. 475.

للمثال الكلاسيكي الذي ينتمي مضمونه وشكلا إلى العالم الإنساني ، ويسعى إلى تحقيق أكمل تطابق ممكن بينهما ، ثم يدرس ـ ثانياً ـ النتيجة المترتبة على اختيار الشكل الجسماني في التعبير عن المثال الكلاسيكي على أنها تجلي المثال في مظهر ذي طابع خصوصي نوعي ، ولذلك تتولد مجموعة من الآلهة والقوى الخاصة التي تهيمن على الحياة الإنسانية . ويدرس ـ ثالثاً ـ تعين هذه الآلهة الكلية في أفراد ، لهم طابع فردي ، لأنه لو ظلت الآلهة كلية مجردة ، فإنها تبقى شيئاً خاوياً بلا مضمون .

وبالنسبة للمظهر الأول الذي يتناول فيه هيجل مثال للفن الكلاسيكي بشكل عام ، يوضح أن الروحي هو الذي سيشكل من الآن فصاعداً المضمون الحقيقي الوحيد ، ومن ثم تصبح الظواهر الإنسانية هي التي ستقدم عناصر الشكل المطابق لهذا المضمون الروحي . وإذا كان مثال الفن الكلاسيكي من نتاج الروح ، فهذا يعني التوقف عند السمات الخاصة للفنان الإغريقي الذي أظهر وأبدع الفن الكلاسيكي من خلال حريته الواعية ، والحقيقة أن هيجل حين يتناول الفنان الإغريقي ، ويحلل دوره في إبداع الفن الكلاسيكي ، من حيث أنه تجسيد للإنتاج الفني الحر ، فإنه يطرح معه دائماً تساؤلاً وهو : ما هي المصادر التي استقى منها الفنانون والشعراء الإغريق مادة إبداعاتهم ؟ وإذا كان الفن يتوحد مع الدين لدى الإغريق ، فمن أين أتت هذه الديانة ، هل ابتكرت إبتكاراً ؟(*) وهذا التساؤل لم يطرحه هيجل فقط ، وإنما كان مطروحاً منذ القدم ، لا سيما بين هيرودتس الذي أوضح أن هوميروس وهزيودس هما اللذان منحا الإغريق آلهتهم ، ولكنه يذكر في مواضع أخرى ، مقارنة وثيقة للغاية بين الآلهة الإغريقية والآلهة المصرية ، توحي بتأثر الإغريق بالديانة المصرية ، ليس هذا فحسب ، وإنما أشار أيضاً إلى أن عناصر أجنبية أخرى من الحضارات المختلفة مثل

(*) استطرد هيجل في أكثر من موضع في التساؤل عن الأصل الحقيقي للآلهة عند اليونان ، وهو يرد على الرأي الذي يؤكد ان الأفعال التصويرية التي صورها النحت ، ترجع إلى أفراد تاريخيين ، وإلى أبطال وإلى جماعات اثينية قديمة ، وأن مصدر الآلهة اليونانية هو آلهة الأُسر والقبائل والمدن القديمة ، وبالتالي فإن أصل الآلهة الاغريقية يرجع فقط إلى وقائع تاريخية محددة ، وبالتالي يرفض تأثر الاغريق بالديانات الشرقية المخالفة ، ويرى هيجل أن وجهة النظر هذه ، التي يؤيدها كل من هيني Heyné ومفكر فرنسي آخر هو نيقولا فريريه Fréret ، يمكن قبولها ، ولكنها تبسط الأمور بدرجة كبيرة ، وهي تحاول أن ترد الصراع بين الآلهة إلى الصراع التاريخي بين الأسر والقبائل ، ويفصح هيجل عن وجهة نظره بقوله « إن البحث في أصل الآلهة الحقيقي لا يكون من خلال هذه العناصر التاريخية ، وإنما في القوى الروحية للحياة ، لان الآلهة بهذه الصفة من الحياة قد جرى تصورها ، بينما لم يكن هناك دور للعناصر التاريخية والمحلية ونحو إضفاء أكبر قدر ممكن من الوضوح والتحدد على كل إله » .

الحضارة الفينيقية والأشورية والشرقية قد تسربت إلى اليونان[17] ، وموقف هيجل من هذه القضية هو أنه لا يعترف صراحة بالمصدر الشرقي للحضارة الإغريقية ، ولكنه لا ينفي انتقال هذه الديانات الشرقية من الحضارات الأخر إلى الاغريق ، ثم إعادة تمثل وتحويل لهذه الديانات من قبل الفنانين الإغريق ، بحيث تنصهر في داخلهم ، ولهذا فهم يقتبسون المضمون من داخلهم الذي يحتوي البوتقة التي تنصهر داخلها كل المصادر المختلفة التي تسربت إلى الوجدان الإغريقي ، ومن خلال عملية التحويل التي يتم فيها حذف ما لا يتفق مع الروح اليونانية ، يعثر الفنان الإغريقي على الشكل المطابق لهذا المضمون ، ويرى هيجل أنه بفضل هذا العمل المزدوج من قبل الفنان الإغريقي ـ وهو إعادة التمثل والتحويل ـ يصبح الفنان الإغريقي هو الخالق الحقيقي للميثولوجيا الإغريقية . ولذلك فهو يرى أن الآلهة الهوميرية ليست ابتكاراً ذاتياً صرفاً ، أو فعلاً محضاً من أفعال الخيال ، ولكن جذور هذه الآلهة تكمن في روح الشعب الإغريقي ومعتقداته وترتكز إلى أساس ديني قومي .

ونتيجة لهذا العمل الذي كان يقوم به الفنان الإغريقي ، فإنه يتميز عن الفنان الشرقي الذي كان ينطلق من التراث Tradition والعناصر الطبيعية ، وكان إلهامه يقوده إلى تدمير ذاته الداخلية التي تقع عليها مهمة صياغة تلك العناصر الخارجية ، فكان مشتتاً بين الإنطلاق من المدلول أو من الشكل ولهذا تميزت إبداعات الفنان الشرقي بالطابع المتجرد . أما في الفن الكلاسيكي ، فعلى عكس الفن الرمزي فإن الشعراء والفنانين هم ـ بدورهم ـ أنبياء ومعلمون يعلمون الناس المطلق والإلهي ويكشفون عنهما لهم ، ولكن يختلف الفنان الكلاسيكي عن الفنان الشرقي في النواحي الأساسية التالية :

(أ) ـ إذا كان مضمون الإله الشرقي يتألف من العناصر المقتبسة في الطبيعة الخارجية وغربته عن الروح الإنساني ، كما كان يرقى الفنان الشرقي ، فإن الفنان الكلاسيكي يرى أن مضمون الآلهة مأخوذ من الروح الإنسانية ، وبالتالي ، فهو مضمون غير قابل للإنفصال عن الإنسان ، بل يؤلف جزءاً لا يتجزأ منه[18] .

(ب) ـ إنَّ الفنان الشرقي لا ينطلق من ذاته في إبداع عمله الفني كما يفعل

---

(17) Hegel: OP. cit., P.447.

(18) Ibid: P. 479.

الفنان الكلاسيكي ، الذي يصوغ مضمون المادة التي يشكلها ، وبالتالي فالمضمون هو الذي يحدد الشكل المناسب له ، بينما الفنان الشرقي ينطلق من المدلول الجاهز أو من الشكل الذي يعبر عن نفسه في العناصر الطبيعية ، ولم يترك لذاته قدرة الخلق الحر ، ونتيجة لهذا ، فإن الفنان الشرقي أبرز العناصر الطبيعية الخارجة عنه في إبداعاته الفنية ، بينما أبرز الفنان الكلاسيكي الجوانب الروحية التي تجد تحققها في الشكل الإنساني ، ولهذا فإن الفنان الكلاسيكي نظر للشكل الإنساني بوصفه الواقع الوحيد المطابق بعد أن جرده من جميع عناصره العارضة والهامشية ، ليجعل منه مضموناً إنسانياً روحياً(19) .

(ج) ـ إن الفنان الكلاسيكي أو الإغريقي لم يقف موقفاً سلبياً كما كان الحال لدى الفنان الشرقي ، فلقد كان الفنان الإغريقي يقوم بدور الكاهن أو العراف ، فكان من مهمته أن يتعرف على حضور الآلهة ونشاطها في الحياة الإنسانية ، ولهذا كان يؤول الأحداث الطبيعية والأعمال والمصير الإنساني على نحو ما تثير القوى الطبيعية ، ولهذا فقد أعطى الأنشطة الإنسانية شكل الأعمال الإلهية . ويتضح هذا في الألياذة (النشيد الأول) حين يؤول الشاعر هوميروس الطاعون الذي فشا في معسكر الإغريق على أنه نتيجة لغضب أبولون على أجا ممنون الذي لم يكن يريد أن يعطي ابنته لكريزيس Chryses(20) .

بعد أن حلل هيجل سمات الفنان الإغريقي الكلاسيكي ، وما يميزه عن الفنان الشرقي ، يحلل هيجل سمات الفن الكلاسيكي بشكل غير مباشر ، من خلال شرحه لسمات الآلهة الجديدة ، لأنه إذا كان الفن الإغريقي هو الذي خلق الآلهة الجديدة ، فإن سمات الآلهة الجديدة هي نفسها سمات الفن الكلاسيكي . وأهم ما يميز الآلهة الجديدة التي تظهر في الفن الإغريقي هي فرديتها الروحية الجوهرية ، أي المتحررة من تعدد التفاصيل الثانوية والأحداث العارضة ، وتبدو كوحدة واحدة ، ولكن هذه الآلهة ليست تجريدات روحية أو مثلاً كلية ، لأنها توجد بوصفها أفراداً وليس بوصفها كلاً مجرداً ، ولهذا فهي تتميز بالدقة والوضوح والتفرد ، ولهذا نجد في كل إله من الآلهة الروحية قوة طبيعية محددة ، ينصهر الإله وإياها مؤلفاً جوهراً أخلاقياً محدداً ، ولهذا فهو يمثل التوسط بين الكلية المحض المطلقة ، وبين الخصوصية الفردية

---

(19) Ibid: P. 479.

(20) Ibid: P. 480.

المجردة . وشخصية الإله المحددة الواضحة ـ في ذاتها ـ هي وجه من وجوه جمال الفن الكلاسيكي الروحي الذي يتبدى للعين في شكل خارجي يمكن رؤيته بصرياً ، ولهذا يبتعد الجمال الكلاسيكي ـ في تعبيره عن الإلهي ـ عن فن الجليل ، لأن الإحساس بالجليل يتأتى من العمومية المجردة من التحدد ، ويجعل الفنان سلبياً حيال كل ما هو خاص ، وبالتالي تجاه كل تجسد لهذا الكلي المجرد ، وتبدو الآلهة في الفن الكلاسيكي رغم صفوها وعظمتها ، وكأنها تهيمن على الجسم ، ولهذا يتبدى الروح غارقاً تماماً في شكله الخارجي ، فالطبيعة التشخيصية للفن الكلاسيكي تظهر في امتزاج الإله الخالد بالبشر الفانين .

وإذا كانت الآلهة تبدو ـ في الفن الكلاسيكي ـ في شكل السكون الحر التأملي ، فإن « فن النحت » يعتبر هو أصلح الفنون لتمثيل المثال الكلاسيكي في اكتفائه بذاته ، وهدوئه وصفوه ، لأنه يشف عن الألوهية العامة أكثر مما ينم عن الطابع الخاص لإله ما ، والنحت القديم بشكل خاص هو الذي يبرز هذا الجانب من المثال ، لأنه في الأزمان اللاحقة ، شرع النحت في إضفاء حركة درامية على الأوضاع والمواقف والأشخاص الذين يقوم بتمثيلهم أما الشعر ، فإنه يجعل الآلهة تبدو فعالة وعاملة ، وتنطوي على موقف سلبي أزاء الوجود لأنه يزج بها في منازعات وصراعات[21] .

والآلهة ـ كما تبدو في الفن الإغريقي ـ رغم تعددها المتنوع ، لا يمكن أن تلتقي مع مفهوم الألوهية كما يتبدى في اليهودية والمسيحية والإسلام ، وهي الكلي بوصفه مصدراً للخاص ومنبعاً له . ولهذا فإن هذا العدد الضخم من الآلهة الذي يؤلف وحدة الطبيعة والروح ، لا يخضع لتصنيف صارم وفق مبادىء مجردة ، لأنه لو أمكننا تصنيف الآلهة اليونانية وفق مبادىء محددة ، فهذا يعني تجمد الآلهة في تعين واحد ، وبالتالي ستصبح مجرد كائنات رمزية تقوم بالتمثيل الحكائي كما هو موجود في العالم ، وهي ـ في هذه الحالة ـ لن تكون أفراداً بشريين ، وإنما وجوهاً مجردة ومتناهية ومحدودة ، ونلاحظ أن الفنان الإغريقي وهو يقوم بتمثيل الآلهة في « فن النحت » ، فإنه يضحي بالتفاصيل ، لكي يبرر الفروق الكلية الأساسية بين الآلهة ، لكي يصون الجانب الكلي لكل إله ، ولكن الميثولوجيا الإغريقية تبين لنا التداخل بين الآله ، فمثلاً يرى أن كريسيا علمت البشر الزراعة ، فوهبت البشر بذلك اثنين من

(21) Ibid: P. 483.

أعظم المنافع التي ترتبط بها ، فعلمتهم كيف ينتجون احتياجاتهم من المنتجات الطبيعية ، وجعلتهم يكتشفون - في الزراعة - الروابط الروحية للملكية والزواج والقانون وبدايات الحضارة والنظام المشيد على الأخلاق[22] . والنحت يجسد لنا المضمون الروحي للآلهة الفردية ، عن طريق تكثيف تنوع الفردية وغناها في تعين واحد ، وهو ما نطلق عليه الطابع الكلي المميز لكل إله على حدة ، والنحت يجعل هذا التنوع والثراء والمضمون الروحي في متناول الإدراك ، لأنه يعطيها تعبيراً واضحاً وبسيطاً ، ومن هذه الزاوية يبدو فن النحت أكثر مثالية ، لأنه يقوم بصياغة الآلهة وتفردها في شكل إنساني واضح ومحدد ، ولهذا يدفع النزعة التشبيهية إلى أقصى حدودها[23] . ولذلك فحين يصبح الإله موضوعاً للتمثل البشري ، فإنه يكتسب من خلال النحت - بشكل خاص - شكلاً جسمانياً وواقعياً ، يوقره الإنسان بالطقوس . والطابع العام للمثال الكلاسيكي كما يتبدى من خلال فن النحت(*) يوضح أن الآلهة والبشر في الفن الكلاسيكي ، أثناء توجههم نحو الخاص والخارجي لا يفتقدون الإتصال مع الأساس الأخلاقي ، لأنه ليس هناك انفصال بين ذاتيتهم وبين المضمون الجوهري لقوتهم ، فكما أن الطبيعي - في الفن اللاغريقي - يبقى في حالة انسجام مع الروحي ويكون تابعاً للداخل ، كذلك يكون التطابق تاماً بين الداخلية الذاتية الإنسانية ، وبين موضوعية الروح الحقيقية ، أي المضمون الأساسي للخير المعنوي والحق .

ومن هذا المنظور فإن المثال الكلاسيكي ، لا يعرف الإنفصال بين الداخل والشكل الخارجي ، ولا يعرف تمزق الذاتي بين الغايات والأهواء من جهة والكلية المجردة من جهة أخرى . ويرصد هيجل تطور الفن الكلاسيكي عن التعبير عن هدوء المثال وصفوه إلى التعبير عن تعدد أشكال الظواهر الفردية والخارجية ، ويصبح كل اهتمامه ينصب على تعدد أشكال الظواهر الفردية والخارجية ، مما يضفي عليها طابعاً إنسانياً متناهياً ، ونتيجة لهذا التطور ، يتجه الفن الكلاسيكي - في النهاية - إلى إضفاء الطابع اللطيف Agreeable والجذاب على الفن ، مما يجعل العمل الفني لا يخاطب الجوانب الداخلية والجوهرية في الإنسان فحسب ، وإنما يخاطب ذاتيته المتناهية

(22) Ibid: P. 498.

(23) Ibid: P. 499.

(*) هناك عرض تفصيلي عن فن النحت وتطوره في الفصل السادس من هذا البحث .

أيضاً . ولذلك كلما اكتسب العمل الفني طابعاً متناهياً ، توثقت صلته بالذات المتناهية التي تتلقى إبداعه ، ويعكف الفن على إبعاد وقار الورع والتقوى عن الفن ، ولهذا يرى هيجل أن الفن الكلاسيكي ، ينحل كلما اتسع المكان الذي يفسحه الفنان اللطيف والجذاب في عمله الفني ، لأن اللطيف والجذاب ، لا يفيدان في إبراز الجوهري ، أو الكلي ، وإنما يفيدان في إبراز الجانب المتناهي والوجود الحسي والجوانب الداخلية الذاتية ، وهكذا كلما أصبح الظريف أو الجذاب هو العنصر الأكبر في الجميل في العمل الفني ، ازدادت الهوة التي تفصل اللطيف عن الكلي والشمولي عمقاً ، وبهذا الإنتقال إلى الخارجية ، يرتبط الإنتقال أيضاً إلى شكل فن آخر هو الفن الرومانتيكي[24]

ج ـ إنحلال صورة الفن الكلاسيكي :

(The Dissolution of the Classical Form of Art)

إن هذا العنوان يقود البحث إلى التساؤل : ما هي الأسس التي يبني عليها هيجل انحلال صورة الفن الكلاسيكي ؟ هل هذا الإنحلال يكمن في طبيعة المثال الذي اعتمد عليه الفن الكلاسيكي في تمثيله وهو الآلهة ؟ أم أنه مرتبط بولع الفن الكلاسيكي بإبراز التفاصيل الخارجية ، وبالتالي لم يعد معبراً عما تجيش به الروح من جوانب كلية وشمولية ؟ .

ويرى هيجل أن الآلهة الإغريقية التي كانت تمثل مثال Ideal الفن الكلاسيكي ، كانت تحمل ـ في ذاتها ـ بذور انحطاطها ، بحيث أنه حين كشف تطور الفن للوعي عيوب الآلهة الإغريقية أدى هذا إلى انحلال الفن الكلاسيكي ، وقد تمثل هذا في الآلهة التي كانت تمثل الفردية الروحية وتجد تعبيرها المطابق لها في أشكال جسمانية ، قد انقسمت إلى مجموعة كبيرة من الآلهة الفردية التي تفتقر إلى الطابع الشمولي الجوهري ، وتتصف بصفات عرضية وجزئية ، وأدى هذا إلى انحطاط الإلهي واضمحلال الفن الكلاسيكي[25] ، ويشرح هيجل هذه الفكرة من خلال فكرة القدر Fate ، فالآلهة حين تمثل في أشكال إنسانية وتتصف بسمات جزئية عارضة ، يظهر فيها هذا الطابع المتناهي المحايث لطبيعتها ، وبالتالي يبين أنها تفتقر بالضرورة إلى

---

(24) Ibid: PP. 500-501.

(25) Ibid: P. 502.

قوة أسمى منها ، هي القدر ، ويعرف هيجل القدر بأنه « القوة الواحدة والكلية التي تتجاوز خصوصيات الآلهة الفردية »[26] ، وبالتالي يشعر الفنان أن القدر لا يمكن أن يقدم في مظهر فردي ، فيشعر بحاجته بتجاوز هذا الشكل من الفن ، لأن الشكل الأخير للآلهة التي يشخصها في صورة أفراد تجعل من البشر والآلهة يتصارعون ويحتاجون إلى الإنصياع لأمر القدر ، وإلا كتب عليهم السقوط .

ويرى هيجل أن الأسباب التي أدت إلى انحلال الفن الكلاسيكي من داخله هي : **أولاً** : سيادة النزعة التشبيهية Anthropomorphism ، التي عجلت بسقوط الآلهة الإغريقية لدى الفنانين ، لأنه لم يعد يجد فيها هذا الشعور بالطمأنينة ولهذا يشيح الفنان ويبتعد عن هذا الشكل الذي يعمل على تشبيه كل شيء بالإنسان ، لكي يرتد إلى ذاته وينطوي على نفسه . **ثانياً** : غياب الذات الباطنية ، لأن المغالاة في تشبيه الآلهة الإغريقية وخلع الصفات البشرية عليها يفتقران إلى وجود إنساني فعلي ، جسدي وروحي على حد سواء . ويرى هيجل أن المسيحية هي التي وهبت العالم هذا الواقع الذي يتكون من جسد وروح ، ومثلت الله من خلال المسيح ، وعلى هذا النحو تم الإعتراف بالجسم رغم الطابع السلبي لما هو طبيعي وحسي ، واعتمد الفن الكلاسيكي على التشبيه والتجسيم وغياب الذات الباطنية[27] . **ثالثاً** : الإنتقال إلى المسيحية(*) الموضوع للفن الحديث ، وبالتالي لم يعد الفن الكلاسيكي قادراً عن التعبير عنها ، لأن الفن الحديث أو الفن الرومانتيكي يعتمد على مفهوم للجمال مغاير لمفهوم الجمال الكلاسيكي ، فمفهوم الجمال في الفن الرومانتيكي هو التعبير توافق الروح مع ذاتها - أي جمال النفس الباطني - ، بينما مفهوم الجمال الكلاسيكي هو

---

(26) Ibid: P. 503.

(27) Ibid: P. 506.

(*) يورد هيجل نماذج من الأدب الحديث الذي يعبر عن هذا الإنتقال من الديانة اليونانية إلى المسيحية مثل قصيدة آلهة الاغريق Götter Griechen Lands لشيلر ، وقصيدة بارني Parny (1753- 1814) حرب الآلهة Languerre des Dieux واللوساندة Lucinde لمؤلفها ف . ف . شليجل ، وخطيبته كورنيثا Braut Von Korinth لجوته . ويخلص هيجل من تحليله لهذه النماذج إلى أن الديانة الاغريقية ، كانت تعكس رؤية ما للعالم ، وكذلك فالديانة المسيحية - بالحوار السلبي والإيجابي معها - تخلق رؤية للعالم أيضاً ، وهذه الرؤية الأخيرة كانت موضوع الفن الحديث .
See: Hegel: OP. cit., PP. 508-9.

الإتحاد بين الداخل والشكل الخارجي ، وكل منهما يعبر عن الآخر ويحتويه . رابعاً : إن المسيحية كموضوع للفن الحديث أدت إلى ظاهرة تقلص واضمحلال الآلهة والأبطال الإغريقية . خامساً : إن هيجل لا يغفل ذكر الشروط الحضارية التي أدت إلى انحلال الفن الكلاسيكي في مضماره الخاص ، فيرى أن حاجة الإنسان إلى حرية أرقى من تلك التي توفرها له الحياة السياسية قد خلقت تعارضاً بين الذات الباطنية والواقع الخارجي ، ولهذا لم تعد هناك وحدة بين غايات الفرد وغايات الدولة ـ التي كانت موجودة في العصر اليوناني ، ولذلك يتخذ الفرد ـ الذي لم يعد يجد إشباعاً لحاجاته في الواقع الخارجي ـ موقفاً سلبياً ومعادياً للواقع الخارجي ، لأنه يرى أن هذا الواقع الذي يتناقض معه هو واقع منحط أو أدنى منه ، ولذلك حاول الفن امتصاص هذا التناقض بين الفرد والواقع الخارجي ، ولذلك كان لا بد أن يظهر شكل فني جديد ، يتجاوز الفن الكلاسيكي الذي يعبر عن وحدة الفرد والواقع الخارجي[28] .

والشكل الفني الذي واكب مرحلة انحلال الفن الكلاسيكي وعبر عنها هو الهجاء Satire الذي نجده بشكل واضح لدى أسطوفانيس ، الذي استخدم الكوميديا لنقد الجوانب الأساسية في عصره . والهجاء ـ بهذا المعنى ـ لا يدخل ضمن نطاق الفن الرومانتيكي بوصفه شكلاً فنياً جديداً مختلفاً ، وإنما هو ضمن المرحلة الأخيرة التي تعبر عن انحلال صورة الفن الكلاسيكي ، لأن الهجاء لم يستطع امتصاص التناقض بين الإنسان والعالم ، ولم يستطع أن يصيغه في صورة فنية جديدة ، وإنما هو مجرد هجوم على شكل التناقض بين الإنسان والعالم فقط ، ولذلك فهو لا يحقق تصالحاً شعرياً ، بل يكتفي بأن يقيم بين حدي التناقض ـ الإنسان والعالم ـ علاقات نثرية ، تعني نهاية صورة الفن الكلاسيكي ، لأنها تلغي الآلهة التشكيلية ، وجمال العالم الإنساني سواء بسواء ، ويعبر الهجاء ـ إذن ـ عن انفصال العالم الروحي عن العالم الحسي ، ويخلص إلى أن الإنسان لن يجد ذاته في العالم الحسي ، وإنما من خلال توافقه مع ذاته الباطنية ، والهجاء هو تعبير الروح النبيلة حين يثور بسخط غاضب ، أو سخرية ناعمة ، أو تهكم جارح على الحياة المليئة بالرذيلة ، لكي يندد بالعالم الذي يتناقض تناقضاً صارخاً مع فكرته المجردة عن الفضيلة والحقيقة . والهجاء ـ الذي لم

(28) Ibid: P. 512.

تستطع النظريات الفنية الشائعة في عصر هيجل تصنيفه - هو الشكل الفني الذي يمثل هذا التناقض السافر بين الذاتية المتناهية والعالم المنحط ، وهو لا يمت بأي صلة إلى الملحمة Epic ، كما لا يندرج في عداد الشعر الغنائي Lyric لأن الهجاء لا يعبر عن العواطف ، وإنما يعبر عما هو خير وضروري في حد ذاته بشكل عام(29) . وإذا كان الهجاء لا يتمتع بهذه السمة من الجمال الحر الذي يشكل مصدراً للمتع الجمالية ، فإنه لا يمكن اعتباره عملاً شعرياً(*) وبالتالي لا يمكن اعتباره عملاً فنياً ، لأنه يمثل الشكل الإنتقالي للمثال الكلاسيكي في آخر مراحله . وقد ظهر الهجاء بشكل واضح عند الرومان ، لأن روح العالم الروماني تعبر عما يريد الهجاء الإفصاح عنه ، ولهذا يشتهر الرومان بالأعمال الكوميدية والهجائية مثل أعمال بلاوطس Plautus (254ـ184 ق. م) ، وتيرنسيوس Terence (190ـ159 ق. م) واينوس Ennius (239ـ169 ق. م)(30) وأعمال هؤلاء هي محاكاة للأعمال الكوميدية الإغريقية أكثر منها نتاج روماني أصيل ، وقد حاول هؤلاء التعبير عن سخطهم الفاضل على رذائل العالم الذي كانوا يعيشون فيه ، ولذلك نجد هوراسيوس (65ـ8 ق. م) يستلهم في شعره الغنائي ، الروح والأساليب الإغريقية ، ويرسم في رسائله - التي يشف فيها عن ذاته - لوحة حية لأخلاق زمانه ويوضح كيف تدمر حماقات عصره ومغالاة نفسها بنفسها ، بفعل الإختيار الأخرق للوسائل المستخدمة في تحقيقها . والموقف الذي يتخذه أزاء بؤس الحاضر المخزي هو موقف اللامبالاة الرواقية ، والصلابة الداخلية لروح فاضلة ، وانعكس هذا الموقف ذاته ، وبالطريقة ذاتها ، في التاريخ للفلسفة الرومانية ، وهذا واضح لدى سالوستس Sallust (86ـ35 ق. م)(31) ، ويرى هيجل أن الهجاء لا يلائم عصره ، لأن النوع الهجائي يرتكز إلى مبادىء صلبة ، لا تتفق وطبيعة عصره ، لأنه تمليها حكمة مجردة وفضيلة متزمتة ومكتفية بذاتها ، وهي تعجز - بتناقضاتها - عن المساهمة في زوال الجوانب القاتمة والخاطئة من الحياة وتلاشيها أمام نور الحق الباهر . والفن - كما هو الحال به دائماً - لا يستطيع أن يخون مبدأه

---

(29) Ibid: P. 514.

(*) معروف عند هيجل أن العمل الفني الحقيقي هو الجمال الحر ، وهو الشعر ، فكلمة الشعر لها عنده أكثر من معنى ، فهي من جهة تعني فن الشعر ، وتعني أيضاً كل عمل فني حقيقي .

(30) Ibid: P. 514.

(31) Ibid: P. 515.

الجوهري ، وهو مقاومة الإنفصال بين التفكير المجرد والواقع الموضوعي الخارجي ، لأن الفن يسعى ـ بجميع الوسائل ـ إلى الوصول إلى التركيب الواقعي والحقيقي ، وبفضل هذا السعي يتحقق الفن الحقيقي .

3 ـ صورة الفن الرومانتيكي : The Romantic Form of Art

تتحدد صورة الفن الرومانتيكي ـ شأنها شأن الفن الرمزي والفن الكلاسيكي ـ بالمفهوم الداخلي للمضمون المطلوب تمثيله في العمل الفني ، ولذلك يبدأ هيجل حديثه بالحديث عن المبدأ الذي يرتكز عليه هذا المضمون الذي يجسد رؤية جديدة للعالم ، ويجسد شكلاً فنياً جديداً أيضاً ، هذا المبدأ هو مبدأ الذاتية الداخلية Inner Subjectivity التي تعكف على ذاتها حين تجد أن التظهير الجسماني للروح هو عارض ومؤقت ، فتسعى إلى الإرتقاء ، فبدلاً من أن كانت تبحث عن ذاتها في الخارج الموضوعي الحسي ، بوصفه متطابقاً معها ، فإنها تسعى إلى توافق ما مع ذاتها ، ولهذا تتحلل صورة الفن الكلاسيكي لتفسح المجال لصورة أخرى ، تسعى ـ فيها ـ الروح إلى وجود ملائم لطبيعة من خلال العالم الروحي . لأن جمال المثال الكلاسيكي لا يمثل الهدف الأسمى والغاية الأخيرة للفن الرومانتيكي ، وذلك لأن الروح في المرحلة الرومانتيكية يعي أن حقيقته لا تتمثل في الغوص في الجسماني ، وإنما في انسحابه من الخارج ليرتد إلى داخل ذاته ، وحين يتجسد هذا المضمون في شكل جميل ، نجد الجمال الكلاسيكي يصير جمالاً ثانوياً ، لأن الجمال ـ هنا ـ هو جمال روحي صرف ، الذي تتجسد في جمال الذات اللامتناهية والروحية في ذاتها . ولكي يجد الروح مستقراً له في اللامتناهي . فإنه يتسامى إلى ما فوق الشخصية الشكلية والمتناهية ، إلى المطلق ، ولهذا يسعى الفن الرومانتيكي إلى إلغاء النزعة التشبيهية الإغريقية ، ويحاول العثور على نزعة تشبيهية أخرى ، تكون أكمل وأمثل في التعبير عن الروح بوصفه مطلقاً لا متناهياً[32] . ويمكن أن نتساءل ـ هنا ـ إذا كان المضمون هو الذي يحدد شكل الفن(*) عند هيجل ، فما هي العناصر الأساسية لمضمون الفن الرومانسي التي تحدد لنا صورته وشكله الخاص ؟ .

---

(32) Ibid: P. 518.

(*) إذا كان المضمون هو الذي يحدد الشكل ، فإنه يمكن تحديد مضمون الفن من خلال دراسة أشكال الفن وموضوعاته والتعديلات المختلفة التي تطرأ عليه ، وهنا تظهر الوحدة الجدلية بين الشكل والمضمون . فكل منهما يؤدي للآخر ، وقد طبق هيجل هذا في المحاضرات حول الفن الجميل بأشكال مختلفة .

إن تزايد وعي الإنسان بذاته ، وعدم اكتفائه بالمظهر الجسماني فحسب للتعبير عن الروح ، هو الذي جعل الإنسان يرتد إلى ذاته ليدرك الوحدة وسط هذه المظاهر المختلفة الخارجية ، ولهذا فإن مبدأ الذاتية الداخلية الذي يرتكز عليه الفن الرومانتيكي يتضح حين يرد الإنسان جميع الألهة ، ذات الطابع الخاص - في الفن الكلاسيكي - إلى مبدأ الذات الروحية ويترتب على هذا ، الإنتقال من الآلهة المتعددة - في الفن الكلاسيكي - إلى الإله الواحد[33] في الفن الرومانتيكي - الذي يتمتع بسيادة مطلقة ، ولا يتحلل إلى مجموعة من الشخصيات والوظائف ذات الطابع الخاص كما هو الحال في الفن الكلاسيكي . ويرى هيجل أن هذه الذاتية المطلقة لا يمكن أن تكون موضوعاً يتناول الفن - حين تكون مجردة - إلا إذا انخرطت في الواقع الخارجي ، ثم ترتد إلى ذاتها ، فبفضل هذه الحركة والإنتقال إلى الواقع والإرتداد إلى الذات ، فإنه يتكشف المطلق على أنه المطلق الحقيقي والأصيل ، ويصبح بالتالي في متناول الإدراك والتمثيل الفني ، فالإله - في الفن الرومانتيكي - يتظاهر في الطبيعة والوجود الإنساني بوصفهما ذاتية واقعية وإلهية ، ولا يسعى إلى التقليل من شأن الطبيعة والإنسان كما هو الحال في الفن الرمزي ، ولكن هذا لا يعني أن وجود الله واقعة حسية وطبيعية ، وإنما وجود الله عند هيجل واقعة تتجاوز الحس ، فيقول : « إنه الحسي وقد صار ذاتية روحية »[34] ويمكن أن نلاحظ - هنا - أن هيجل في تصوره للفن الرومانتيكي يرتكز إلى مفهوم وحدة الوجود Pantheism ، فالله - كما يتصوره هيجل - ليس محض مثال يولده الخيال ، بل إنه يتدخل في تناهي الواقع الخارجي ، ويبقى دوماً لا متناهياً في ذاته ، ويكون هو - ذاته - مصدر هذا اللامتناهي . ولهذا فإن الفرد الواقعي يصبح تظاهراً لله ، ويصبح الفن - بحكم ذلك - له الحق في استعمال الشكل الإنساني الخارجي للتعبير عن المطلق ، ولهذا تصبح مهمة الفن الرومانتيكي هي جعل الخارجي الحسي يعبر عن الداخلي ، بل مهمته هي صيانة استقلال الفرد ، وجعل الوعي الروحي لله قابلاً للإدراك في الفرد . ولهذا فلم تكن مهمة الفن الرومانتيكي هي نفس مهمة الفن الرمزي ، الذي كان يمثل الإلهي من خلال الموضوعات الطبيعية والحيوانية ، وليست مهمته هي مهمة الفن الكلاسيكي

---

(33) Ibid: P. 520.

(34) ولمزيد من التفاصيل حول الله عند هيجل يمكن الرجوع إلى الكتابات اللاهوتية الأولى ومحاضراته في فلسفة الدين وانظر أيضاً : جيمس كولينز : الله في الفلسفة الحديثة ، ترجمة فؤاد كامل (سبق الإشارة إليه) من ص 281 - 332 .

الذي كان يمثل الإلهي من خلال الآلهة التي تشع جمالاً ، ومن خلال الأبطال والأفعال ذات الصلة بالواجبات العائلية والسياسية ، لكن مهمة الفن الرومانتيكي هي التعبير عن الإنسان الفردي الواقعي الذي يمتلك حياة داخلية ، ولهذا فهو يكتسب قيمة لا متناهية بوصفه المركز الأوحد الذي تتهيأ فيه وتشع منه الحقيقة المطلقة(35) .

ويقارن هيجل بين الفن الرومانتيكي والفن الكلاسيكي ، فيبين أن الفن الكلاسيكي الذي وجد أكمل تعبير له في النحت اليوناني ، ولكن الهيئة التشكيلية للآلهة لا تعبر عن حركات الروح ونشاطه الذي يترك دائرة التمثيل الخارجي ويرتد إلى ذاته . فما يفتقر إليه الفن الكلاسيكي هو الذتية الموجودة لذاته ، الواعية بذاتها ، والتي تريد ذاتها . ويظهر هذا واضحاً في افتقار تماثيل النحت الإغريقي إلى نور البصر ، هذا البصر الذي تفصح به النفس عن ذاتها ، بكل بساطة ، ويقصد هيجل بذلك أن أروع آثار النحت الجميل لا تقدم التركيز الروحي العميق للداخل ، فالنور الروحي ينبثق من المشاهد الذي يتلقى ويشاهد التماثيل ، ولا ينبثق من التماثيل ذاتها ، ويفسر هيجل هذا بسبب طبيعة الآلهة الإغريقية ذاتها ، التي ترتكز إلى نور طبيعي لا ينير سوى الموضوع الجسماني ، بينما مفهوم الله ـ في الفن الرومانتيكي ـ يعي ذاته ، وينفتح ويتكشف لباطن المؤمنين ، والنفس اللامتناهي وانكفاء الروحي على ذاته هو الذي يلغي انتشاره الكامل في الجسماني ، لأنه كيف يمكن للامتناهي أن يحدد نفسه في جسم متناهي عرضي(36) .

وكيف يعبر الفن الرومانتيكي عن المطلق ؟ أو كيف تظهر الذاتية المطلقة في الفن الرومانتيكي ؟ .

يرى هيجل أن الذاتية المطلقة يمكن أن تظهر بكيفيات ثلاث : **أولها** : المطلق بوصفه روحاً يعي ذاته ، ويمثل ـ هنا ـ الإنسان بوصفه تعبيراً عن الإلهي ، لأن حياة الإنسان وآلامه وموته وبعثه تكشف للوعي المتناهي ما هي حقيقة الله ، الأبدي ، اللامتناهي ، وقد حاول الفن الرومانتيكي أن يمثل هذا المضمون في قصة المسيح والسيدة مريم العذراء (عليهما السّلام) ، والحواريين ، فقد صور الفن الرومانتيكي الله بوصفه الكلي ، الذي يتجلى في الحياة الإنسانية ، وهو ليس محدوداً بالوجود في ـ

---

(35) Hegel: OP. cit., P. 520.

(36) Ibid: P. 221.

الهنـا ـ الفردي المبـاشر لسيـدنا المسيـح ، وإنما يمتـد ليشمل الإنسـانية كلهـا ، هذه الإنسانية التي يفصـح فيها الله عن حضـوره . وهذا يعني تحقيق الـوئام والتصـالح بين الـروح وذاتـه المـوضـوعيـة ، ويعني ولادة عـالم إلهي ، يبـاطنـه مبـدأ التصـالـح مـع وقعه[37] . وثانيهـا : يرى هيجـل أن هذا التطابق والتصالـح بين الروح وذاتـه ، ليس فعلاً مسبق الوجود في الواقع الدنيوي ، وإنما يتم نتيجة تسامي الروحي وهذا التسـامي لا يتحقق إلا حين يتحـرر الروح من تنـاهي وجوده المبـاشر لكي يـرقى نحو حقيقتـه ، ولكي يحقق الـروح ذلـك ، لا بـد أن يبـدأ بـالإنفصـال عن ذاتـه وبمعـارضـة تنـاهيـه بـاللامتنـاهي في ذاته ، بمعنى أننـا إذا كنا نفهم الله بنبـذ كل شيء متنـاهي عنه ، فـإن الإنسان يرتقي إلى الله عن طريق التحرر من الوجود الطبيعي المتناهي المباشر ويـرتبط هذا التحرر بألم لا متناهي نتيجة للتضحية بالذات ، ولـذلك إذا كـان الفن الكلاسيكي قد نمت الألم والموت في فن النحت ، فإن الفن الرومانتيكي أضفى عليهما طـابعاً من اللزوم والضـرورة وبفضـل هـذا الإنفصـال ـ أي الإنفصـــال عن الـوجــود الجسمـاني المباشر ـ يصبـح الروح قـادراً على تحطيم القيـود التي تشد ارتبـاطه إلى هـذا الوجـود المباشر ، لكي يدخل إلى مملكـة الحقيقة ، بمعنى أن الإنسـان المتناهي لكي يـرتقي إلى الله ، فـلا بد أن يتحـرر من الوجـود المتناهي ، ونتيجـة لهذا التحـرر من الأشيـاء العـرضية التي ليست لهـا قيمـة يصبـح الإنسـان هـو الـواقـع الحقيقي الـذي يعبـر عن التموضع الإلهي[38] .

ويشعر الإنسان مع عملية التحرر من الواقـع المباشـر إلى الله بالألم الـلامتناهي والموت والإحساس المؤلم بالعدم وبعنـايات الـروح والجسد ، ولـذلك يتـوقف هيجل عند الألم والموت في الفن الرومانتيكي ويقـارن بينهما ، وبين الألم والمـوت في الفن الكلاسيكي ، ويرصد هيجل تـطور مفهوم المـوت لدى الإغـريق الذين عبـروا عنه في الفن الكـلاسيكي ، فقد أدرك الإغـريق ـ في البدايـة ـ المدلـول الجوهـري للموت ، فاعتبروا الموت مجرد انتقال ـ لا خوف فيه ولا رهبة ـ وتوقف لا تترتب عليـه أي عواقب أخرى بالنسبـة للفرد المتـوفى[39] . وهذا يعني أن المـوت لـه طـابـع سلبي في الفن الكلاسيكي ، لأنه يمثـل نفياً لكـل شيء في الواقـع ، ولكن مع تقـدم التفكير والـوعي

(37) Ibid: P. 221.

(38) Ibid: P. 222.

(39) Ibid: P. 523.

الـذاتي ـ خصوصـاً لدى سقـراط ـ نجد أن المـوت يكتسب صفة الخلود ، ويصبـح له معنى أعمق وإشباع لحاجـة أكثر وتـطوراً . ويورد هيجـل مثالاً على ذلـك من الأوديسا (النشيـد الحادي عشـر)(*) يوضـح هذا التـطور في مفهـوم المـوت لـدى الإغـريق ، (يقابل أوليس البطل آخيل في العـالم الآخر ، ويهنئـه على أنه أسعـد حالاً من جميـع أولئـك الذين عـاشوا قبله وسيعيشـون بعده ، لأنـه أصبح ملكـاً على الأمـوات ، فيـرد آخيل ، أنه كان يتمنى أن يكون خادماً أجيراً لدى رجل فقير ، على أن يكون ملكاً على الأموات ، أما في الفن الرومانتيكي فيتمثل الموت وكأنه ارتقاء للنفس الطبيعية والذات المتنـاهية ، والهـدف من الموت في الفن الـرومانتيكي هـو تحريـر الـروح من تنـاهيـه وازدواجيته ، وكذلك مصالحة الذات روحياً مع الموت .

والطابع السلبي للموت في الفن الكلاسيكي ، يظهر لدى الإغريق ، لأنهم كانوا يرون في الوجود الطبيعي والخارجي الدنيـوي هو وحـده الوجـود الإيجابي ، وبـالتالي كانوا يتصورون أن الموت هو إلغاء أو حذف للواقع المباشر ، بينما نجد أن للموت في الرؤية الرومانتيكية للعالم مدلولاً إيجابياً ، لأنه يمثل نفي السلب ، لأنه إذا كان الوجود الـطبيعي هو سلب الـروح ، فالمـوت هو نفي لهـذا الـوجـود السلبي ، ومن ثم تحقيق التصـالح للروح مـع المطلق ، والمقصـود بـالمـوت هنـا ، ليس المـوت الـذي ينـزل بالإنسان وكأنه قدر طبيعي ، وإنما المـوت الذي يعبـر عن الصيرورة التي لا بـد للروح من اجتيازها حتى يرقى الإنسان إلى حياة حقيقية بمعنى الكلمة(40) .

ثالثها: أما الكيفية الثالثة لتظاهر الروح المطلق ، فهي تتمثـل في الإنسان الـذي يبقى حبيس حـدود الإنساني ولا يتجـاوزها ، إلى التعبيـر عن الإلهي ، أو الإرتقاء إلى الله والتصالح معه(41) وهنا يكون المضمون متنـاهياً ، وتـوجد طـريقتان في تصـور هذا المضمون فإما أن يتقدم الروح ضمن بيئته التي توفر له احتياجاته ، وبالتالي يحـاول أن يحقق التوافق مع روحه الداخلية وإما أن ينحط الروح إلى الغرق في الجوانب الجزئيـة للوجـود ، ولا يحقق أي استقلال أو رضـاً عن الذات ، لأن هيجـل يعتقـد أن الإنسـان لا يجـد وجوده الحقيقي أو يحقق وفـاقه مـع ذاته إلا إذا قـام بعمل مـا ينفي فيه الـطابع السلبي للروح والطبيعة ولا يغرق فيهما .

(*) الأبيات 482 إلى 491 من الاوديسا .

(40) جاك شورون : الموت في الفكر الغربي ترجمة كامل يوسف حسين مراجعة د . إمـام عبد الفتـاح ، عالم المعرفة ، الكويت (76) ، ابريل 1984 ، ص 162 ـ 166 .

(41) Hegel: Aesthetics, P. 523.

يناقش هيجل بعد ذلك ـ العلاقة بين المادة الموضوعية ونمط التمثيل في صورة الفن الرومانتيكي ، فالفن الرومانتيكي لم يعد يعتمد على الطبيعة في تمثيل الإلهي والمطلق ، لأن الطبيعة فقدت قيمتها كوسائل لتمثيل المطلق ، وكأجزاء مكونة له ، كما هو الحال في الفن الرمزي الذي يخضع لتشكيلات الطبيعة في عملية التعبير الرمزي ، ويرى هيجل أن السبب في ذلك ـ أي عدم الإعتماد على الطبيعة في الفن ـ يرجع إلى أن المشكلات الكبرى ذات الصلة بنشأة العالم وأصل الإنسان ومصيره وغايات الطبيعة قد فقدت مبرر وجودها في أشكال الفن ، منذ وعي الإنسان أن الله قد تجلى في الروح ، ولهذا فإن المضمون قد تكثف وتركز في داخلية الروح ، أي في النفس التي تصبو إلى الإتحاد مع الحقيقة وتسعى إلى استحضار الإلهي وتثبيته في الذات ، ولهذا فإن موضوع الفن الرومانتيكي الرئيسي هو صراع الإنسان الداخلي مع نفسه ، بهدف التصالح مع الله ، وتحقيق الشخصية والحفاظ عليها وتمثيلها في مظهر إلهي ، ولهذا نجد أن هذا المضمون لمطلق متركز في بؤرة النفس الذاتية ، والصيرورة تتم داخل الإنسان ، ولهذا فإن دائرة المضمون تتعرض لتوسع جديد يأخذ بعداً لامتناهياً ، ولهذا فهو يتفتح في أشكال متعددة لا حصر لها . إن المطلق الكلي في ذاته ، كما يعرض نفسه للوعي الإنساني ، هو الذي يؤلف المضمون الداخلي للفن الرومانتيكي ، وهذا الفن يجد بالتالي مادة له لا تنفذ في الإنسانية كلها وفي مجمل تطورها ، والفن الرومانتيكي لا يمثل هذا المضمون بصفته فناً (كما يفعل الفن الرمزي الذي يعبر عن الإلهي والفن الكلاسيكي الذي يعبر عن توافق الإلهي مع الخارجي في شكل متطابق) وإنما هو يعطي الحقيقة التي استمدها من الدين شكلاً فنياً ، لأن الدين بوصفه العام للحقيقة هو الذي يشكل المسلمة الأساسية للفن الرومانتيكي[42] .

ولهذا فإن الفن الرومانتيكي يقدم فهماً خاصاً للجمال ، الذي يعبر عن توافق الروح مع ذاتها بعد أن كانت تتميز بتوافقها مع الشكل الخارجي في النمط الكلاسيكي « ولذلك أصبح الحب هو العاطفة المعبرة عن هذا التوافق بين الروح وذاتها بعد أن كان الجمال هو المعبر عن توافق الروح مع تجسيداتها الفيزيائية »[43] ، ولذلك يحرص النمط الرومانتيكي على الجوانب الداخلية لكل ما هو عرضي في الأشكال

---

(42) Ibid: P. 525.

(43) د . اميرة حلمي مطر : فلسفة الجمال ص 122 .

الخارجية ، لأنه تجاوز الجمال الكلاسيكي الذي يعبر عن التطابق بين الروح والجسد ، لكي يعبر عن توافق الروح مع ذاتها توافقاً داخلياً ، لهذا فهو يبرز السمات المميزة لكل ما هو نقيض الجمال في النمط الكلاسيكي ويعطيها مكانة لامتناهية ، ولهذا نواجه عالمين اثنين في صورة الفن الرومانتيكي ، أولهما : العالم الروحي الكامل في ذاته ، للنفس المطمئنة المتصالحة مع ذاتها ، وثانيهما العالم الخارجي ، بما هو كذلك ، الذي يصبح نتيجة تراخي الروابط بينه وبين الروح واقعاً اختبارياً تماماً ، لا ينطوي شكله على أية أهمية بالنسبة إلى النفس (الروح) ، وبينما الروح لا يهتم بالعالم الخارجي في النمط الرومانتيكي نجد أن الروح في النمط الكلاسيكي تجد في الواقع الخارجي الواقع الأمثل بحيث يكون الخارج صالحاً للتعبير عن الدخل ، وإذا كان الفن الرومانتيكي يترك للعالم الخارجي حريته التامة ، فلا يفرض عليه أي إكراه ولا يخضعه لأي إكراه ، لأنه لا يهتم بالخارج إلا بقدر ما يتصل بالروح ، وبقدر ما يعبر عن الداخلية بما هي كذلك ، أي عن التوافق التام للروح مع ذاتها ، بينما نجد أن النمط الكلاسيكي كان يهتم بالخارج من حيث تعبيره عن اتحاده بالداخلي ، والنمط الرومانتيكي حين يدخل الخارجي في العمل الفني فإنه يجرده من كل سماته الطبيعية ، بحيث لا يكون للواقع الخارجي الموضوعي أي حضور في العمل الفني ، ولذلك يتحول الخارجي في الفن الرومانتيكي إلى مجرد صوت منبثق عن مصدر خفي ، وكأنه موسيقى محض تنتشر موجاتها في عالم لا يشكل بظاهراته المتنافرة ، سوى انعكاس واهن لكينونة الروح في ذاتها . ولهذا فالغنائية Lyrical أو الموسيقى Music هي التي تؤلف السمة الأساسية الجوهرية للفن الرومانتيكي ، حتى أننا نلتقي بها في الأعمال التشكيلية التي تحيط بها الغنائية كأنها هالة ، أو انبثاق ضبابي للروح[44] .

ومراحل تطور صورة الفن الرومانتيكي متعددة : أولاً هذه المراحل هي : المرحلة الدينية التي تدور حول قضية الفداء Rodemption المستمدة من تاريخ حياة المسيح في مولده وموته وبعثه ويحاول الإنسان في هذه المرحلة بلوغ مستوى الألوهية والخلود بواسطة التضحية والمعاناة[45] والمرحلة الثانية : تتمثل في إيجابية الذات الإنسانية الحرة ، التي تحاول إثبات شخصيتها الإنسانية من خلال ثلاثة مشاعر رئيسية

(44) Hegel: Aesthetics, P. 528.

(45) Ibid: P. 528.

هي مشاعر الشرف والحب والوفاء Love and Fidelity أما المرحلة الثالثة فهي آخر مراحل صورة الفن الرومانتيكي التي يعبر عنها هيجل تحت عنوان : Formal الإستقلال الشكلي للشخصية Independence of Character وفيها يميل المضمون ـ في العمل الفني ـ إلى التعبير عن كل ما هو خاص وعرضي ، فتتضخم قدرة الفنان على حساب العمل الفني نفسه ، وهكذا سنرى أن الفن الرومانتيكي يضفي ـ في خاتمة المطاف ـ طابعاً عرضياً على الخارج والداخل على حد سواء ، ويقيم بين هذين المظهرين انفصالاً ، يعني ـ في واقع الأمر ـ نفي الفن بالذات ، ويظهر إلى حيز الوجود حاجة الوعي إلى أن يكتشف ـ كي يعقل الحقيقة ـ أشكالاً أسمى من تلك التي يقدمها الفن(46) .

أ ـ المجال الديني للفن الرومانتيكي : -

The Religious domain of Romantic Art

إذا كان المضمون الجوهري لتمثلات الفن الرومانتيكي هو اتحاد الروح مع ذاته ، وهذا المضمون يختلف عن مضمون الفن الكلاسيكي ، فتبعاً لهذا فإن مثال الفن الرومانتيكي يتبدى في مظهر مغاير تماماً للفن الكلاسيكي . لهذا يحرص هيجل في شرحه للمرحلة الأولى للفن الرومانتيكي على إبراز النموذج الأساسي لنمط تمثيل المطلق في الفن الرومانتيكي . فإذا كان الإلهي يرد في المثال الكلاسيكي إلى حدود الفردية ، لأن نفس كل إله تظهر في جميع تفاصيل شكله الخارجي ، لأن الفن الكلاسيكي يقوم على أساس وحدة الفرد غير القابلة للإنقسام بين الداخل والخارج ، فإن مفهوم الذاتية المطلقة ـ الذي يعتبر المبدأ الرئيسي الذي يرتكز عليه الفن الرومانتيكي ـ يتضمن ـ على عكس مثال الفن الكلاسيكي ـ التعارض بين الشمولية الجوهرية وبين الشخصية ، وإذا تحقق توسط لهذا التعارض ، فإنه يجعل الذات تشارك في الجوهر الشامل ، ويجعل الجوهر ذاتاً مطلقة يعي ذاته(47) .

ولكن الذاتية لا يمكن أن تصير روحاً بالمعنى الواقعي للكلمة(يقصد هيجل أن الجسم الخارجي للذات يؤلف جزءاً أساسياً منها ، وبالتالي لا يمكن للذات أن تصير روحاً إلا إذا تحررت من الجانب الجسماني للوجود الإنساني ، لأن هذا الجانب

---

(46) Ibid: P. 528.

(47) Ibid: P. 530.

يربطها بالوجود الأرضي) ـ إلا عن طريق معارضة عميقة لهذا العالم المتناهي ، وبعد إلغاء التعارض والتصالح مع المطلق ، ترقى الذات إلى أفق جديد تصبح معه روحاً مطلقة . وحينذاك يواجهنا واقع جديد ، واقع يندرج في مجال الروح ، ونتيجة لهذا يعني هيجل أن واقع مثال الفن الرومانتيكي الذي يعتمد على توافق الذات مع نفسها ، ويعبر عن نفسه في الحب ـ يختلف ـ كل الإختلاف ـ عن الجمال في النمط الكلاسيكي الذي يعتمد على اتخاذ الروح مع الخارج ويعبر عن نفسه في تعبير الداخلي عن ذاته في الخارجي . ولذلك نجد الجمال الإغريقي يصور داخلية الفرد الروحية في شكلها الجسماني الخارجي المحض ، بينما لا يمكن للخارج في الفن الرومانتيكي أن يعبر عن داخلية الروح إلا إذا بين أنه لا يعبر عن الروح كلها ، لأن للروح مستويات أخر لا يمكن للفن أن يعبر عنه في تمثيلاته الخارجية . ولذلك فالجمال الكلاسيكي الذي يضفي على الشكل الخارجي الطابع المثالي ، يصبح ـ في الفن الرومانتيكي ـ هو جمال النفس ذاتها ، وهو التعبير عما هو دفين وعميق فيها ، وعن الكيفية التي يولد ويتطور بها المضمون الباطني للذات دون أن يختلط بالغلاف الخارجي ، الذي يخترقه من أقصاه إلى أقصاه[48] . وهكذا بدلاً من الوحدة الكلاسيكية بين الداخل والخارج ، يتجه الفن الرومانتيكي إلى البحث عن تلوين الشكل الداخلي للروح بجمال جديد ، ولهذا فهو لا يهتم بالجمال الخارجي المحض ، ويكتفي بأخذ الخارجي كما يجده في الواقع المباشر ويدع له الحرية ليتلبس الشكل الذي ينزع إليه عفوياً . وذلك لأن التصالح المطبق في الفن الرومانتيكي هو فعل يتم في قرارة النفس ، رغم أنه يعبر عن ذاته خارجياً ، إلا أنه لا يتعرف في هذا التعبير الخارجي على شكله الحقيقي ومضمونه وهدفه .

ونتيجة لعدم اهتمام الفن الرومانتيكي بهذا الإتحاد بين الروح والجسم الذي يضفي عليه طابعاً مثالياً ، فإن أضفى طابع خاص للتمثيل الأكثر تخصصاً للخارج الفردي هو طابع وصف الشخصيات Portraiture (البورتريه)[49] ، وهو النسخ الحرفي للقسمات والأشكال كما توجد في الطبيعة ، وكما صاغها الزمن ، بكل ما يشوبها من عيوب ونواقص دون أي مجهود للتخفيف منها ، أو إضفاء طابع مثالي

---

(48) د . أميرة حلمي مطر : فلسفة الجمال ، ص 122 ـ 123 .

(49) Hegel: OP. cit., P. 531.

عليها . وإذا كانت الأعمال الفنية ـ في الفن الكلاسيكي ـ حين تدرك ذروة تحققها تظل أسيرة نفسها ، لأنها تنظر للخارج بوصفه معبراً عن الداخل ، وإذا كانت هيئات الآلهة والنحت الكلاسيكي ، تبين أنها لا تشبه البشر إلا في ظاهرها ، لأنها تغلبت على عاهات الوجود البشري ، فإن الفن الرومانتيكي يجعل الخارج يشير ويوحي بما في الداخل ، ولا يفصح بالكامل عنه ، لذلك فهو يترك للآخرين التعمق في الداخل وتقييمه حراً . وقد تم هذا للفن الرومانتيكي ـ أعني استخدام الخارج للإشارة إلى الداخل ـ حين تنازل الله وتدخل في الحياة المتناهية والزمنية ، لكي يقوم بدور التوسط بين الذاتية المطلقة والخارج . فالشكل الخارجي أصبح لا يظهر إلا ما يملكه الإنسان ، ولذلك فالفن الرومانتيكي من هذه التضحية المتعمدة بالتعبير الخارجي هو رفع جمال النفس وتعميقه وإضفاء طابعاً من القداسة عليه ، وهو يقصد أيضاً أن يمتزج بالمضمون المطلق للروح ، وأن يجتذب إلى دائرته أعمق مناطق الحياة الإنسانية .

وتنبثق من هذه التضحية فكرة أخرى هي أن الذات اللامتناهية في الفن الرومانتيكي ، بدلاً من أن تبقى متوحدة مثل الإله الإغريقي الذي يحيا منغلقاً على ذاته ، فإنها تعقد علاقات خارجية مع ما يؤلف جزءاً منها ، وإن لم يكن هو ذاتها ، لأنها تهتدي فيه إلى ذاتها دون أن تكف عن وعيها بذاتها[50] . ويري هيجل أن اتحاد الذاتية مع ما ليس هو ذاتها ، هو الذي يشكل الجمال الحقيقي للفن الرومانتيكي ، أي المثال الذي يعبر فيه الشكل ـ المظهر الخارجي ـ عن الباطن وعالم العواقب الذاتية . ولذلك يعبر المثال الرومانتيكي عن علاقات مع ذوات روحية أخرى مشدودة بروابط وثيقة ، والإنسان لا يستطيع إظهار كل مضمون الباطن إلا من خلال هذه الكائنات الروحية وهذا يعني أن الحياة في الآخرين ، وبالآخرين هي الحب الذي يعبر عن مثال الفن الرومانتيكي ولذلك يقول هيجل : « إن الحب هو الذي يشكل المضمون العام للفن الرومانتيكي ، إذا نظرنا إليه من منظوره الديني . أي الحب الذي يعبر عن سكينة الروح[50] .

ولكي نصل إلى الحب ، لا بد أن نعي أن صيرورة الذات المطلقة ، التي بفضلها تتمكن الذات المطلقة من التغلب على تناهي الظاهرة الإنسانية في جانبها

---

(50) Ibid: P. 533.

المباشر ، وهذه الصيرورة تجد تعبيرها في حياة الله/المسيح وآلامه وموته . ولهذا فإن هيجل يدرس ـ هنا ـ الصيرورة الإنسانية من خلال مراحلها الحسية والروحية . ويعالج هيجل المجال الديني للفن الرومانتيكي ، من خلال تناوله لثلاثة موضوعات ، فيخصص الموضوع الأول لقصة الفداء المسيحي Redemption ، وفيها يبين ظهور الروح المطلق بواسطة الله في مظهر إنساني ، ويتناول في الموضوع الثاني ، الحب في شكله الإيجابي ، وهو شكل عاطفة اتحاد الإنساني والإلهي وتصالحهما ، الذي يتمثل في العائلة المقدسة ، وحب مريم العذراء الأموي لابنها عيسى المسيح ، وحب المسيح وحوارييه ، ويخصص هيجل الموضوع الثالث لطائفة المؤمنين (الشهداء) ، أو حضور الله بين البشر كنتيجة لاهتداء النفوس إلى الله ونتيجة لإلغاء الجانب الطبيعي والمتناهي في البشر ، عن طريق عودة البشرية إلى الله عن طريق التوبة والشهادة[50] .

ويقدم هيجل قصة « الفداء المسيحي » من خلال تأويله للمسيحية لأن كل إنسان هو الله ، والله إنسان فردي ، والدعوة اللامتناهية المسيحية لكل إنسان فرد هي أن يكون في خدمة الله ، وأن يبقى متحداً مع الله . بل إن الهدف من وجود الإنسان هو الإتحاد بالله ، وإذا ما بلغ هذا الهدف صار روحاً حراً ولامتناهياً ، ولكن كيف يمكن للإنسان أن يتحد بالله رغم وجود فارق جوهري بين الطبيعة الإلهية والطبيعة الإنسانية .

ويرى الرومانتيكيون أن هذا الإتحاد ممكن عن طريق الإعتقاد بالله ذاته قد صار بشراً ، وتجلى كإنسان فرد ، في شخصية السيد المسيح عليه السّلام ، ولهذا بدلاً من أن يبقى هذا التصالح والإتحاد بالله مجرد تجريد ، فإنه يعرض ذاته للإدراك الحسي في شكل فرد إنساني وجد وجوداً فعلياً هو المسيح ، وهذا الإتحاد ليس مجرد احتمال ، وإنما هو واقع يمكن تحقيقه عن طريق إرادة الإنسان ، الذي يريد أن يتحرر من فرديته الروحية والجسدية . ولذلك يمكن أن يتم هذا الإتحاد من خلال تاريخ الإنسان الفرد الذي يتحرر من فرديته الروحية والجسدية فيتألم ويحتضر ، ولكنه ينتصر على الآلام والموت ويبعث إلى الحياة ثانية كالإلهي . ولذلك يشكل هذا التاريخ ، ـ تاريخ الإنسان الفرد الذي يتحرر من فرديته الجسمانية ـ الموضوع الرئيسي للفن الرومانتيكي المحض ، لأن هذا التاريخ يقوم على التعيين الداخلي الذي يريد أن

---

(50) Ibid: P. 533.

يتوافق الروح فيه مع ذاته[51] . ولذلك قد تنطوي الحقيقة ـ هنا ـ على عدم اللزوم الظاهري للفن ، لأن الحقيقة هي توافق الروح مع ذاتها وليس مع الخارج ، ولهذا يبدو جمال التعبير والتمثيل الخارجي شيئاً ثانوياً ، لأن الحقيقة لها وجودها بالنسبة للوعي ، حتى خارج الفن ، وبصورة مستقلة عنه . ولكن هذا المضمون الديني ينطوي على مظهر يفرض عليه ضرورة تدخل الفن ، لأن هذا المضمون يتركز على اتحاد المطلق والإلهي بالذات الإنسانية القابلة للإدراك التي تظهر خارجياً وجسمانياً ، بحيث لا يمكن التعبير عن الإلهي وإظهاره في شكل الفردي المشوب بكل نواقص الطبيعة وبكل تناهي الظواهر الفردية . ومن هذا المنظور يقدم الفن الرومانتيكي للوعي الحدسي ظهور الله في شكل هيئة فردية ذات حضور فعلي ، في شكل صورة عينية تنسخ حتى التفاصيل الخارجية للأحداث المرتبطة بولادة المسيح وحياته وتجليه ، بحيث نجد أن ضرورة تدخل الفن تساعد على ظهور الله الفعلي والسريع الزوال ، ويصبح له ديمومة متجددة باستمرار عن طريق الفن[52] .

أما الطابع الخاص والعرضي للبعد الظاهري والخارجي من الفن الرومانتيكي فإنه يظهر حين نقارن بين الفن الكلاسيكي ، والفن الرومانتيكي في استخدامهما للواقع الخارجي . ففي الفن الكلاسيكي يمثل الروحي والإلهي من خلال الأشكال الجسمانية ، أي من خلال الجسم وتكوينه ، ونلاحظ أن أشكال الفن الكلاسيكي ، وهي تستخدم الجسم في التعبير عن الإلهي ، فإنها تبعد عنه كل ما هو عادي ومتناهي وتحرص على الجوهري الذي يعبر عن شمولية الروح ، بينما نجد الفن الرومانتيكي ـ حين يستخدم الواقع الخارجي ـ فإنه يستخدم الأشكال كما هي موجودة في الأحوال العادية ، ورغم هذا ينجح الفنان في تحويل المواد العادية والمعروفة إلى وسيلة للتعبير عن العمق وعن الروحي ، من خلال استخدامه للوسائل والطرق الفنية ، لكي يعطي لهذه الأشياء والمواد العادية حياة روحية . ويتضح هذا في أعمال الفن التشكيلي التي حاولت أن تصور المسيح ، فهي لم تحرص على تمثيله وفقاً لمفهوم المثال الكلاسيكي ، وإنما حاولت أن تقدمه كما هو ، فالمسيح المصلوب المكلل بالشوك ، الذي يتجرع سكرات الموت البطيء ، المؤلم ، لا يقدم وفقاً لمفهوم الجمال

(51) Ibid: P. 534.

(52) Ibid: P. 535.

الكلاسيكي ، وإنما يعبر عن الجمال بالمفهوم الرومانتيكي الذي يهتم بالعمق الباطني ، ودرجة الألم اللامتناهية ، المتحملة بصفو إلهي لدى المسيح ، يعبر به عن ظهور أبدية الروح(53) . ويستند هذا المفهوم ـ مفهوم الجمال الرومانتيكي ـ إلى اختلاف مفهوم الموت في الفن الرومانتيكي عن في الفن الكلاسيكي ، فالموت هنا ، هو حالة انتقالية ، مرحلة نمو تصالح الروح مع ذاته ، وانصهار الإنساني والإلهي ، ونتيجة لهذا المفهوم الرومانتيكي عن الموت ، فإن البعث والصعود إلى السماء ـ في سيرة المسيح ـ هما أنسب الموضوعات للتمثيل الفني ، ويضيف إليهما هيجل الموضوعات المرتبطة باللحظات التي يظهر فيها المسيح وهو ينشر تعاليمه .

والمعضلة التي يحاول الفن التشكيلي الرومانتيكي حلها هي : كيف يمكن أن يمثل الروحي بما هو روحي في باطنيته العميقة ، أي الروح المطلق اللامتناهي المتحد اتحاداً حميماً بالذاتية والمتسامي فوق الوجود المباشر ـ من خلال الجسماني والخارجي الذي يعبر عن لا تناهيه(54) .

ويمكن حل هذه المعضلة عن طريق الحب الديني Religious Love لأنه هو الموضوع العيني الذي يمكن عن طريقه أن يتناول الفن الروح بما هو كذلك ، أي الروح المنظور إليه في ذاته ولذاته ، فالحب هنا هو الشكل الذي يتيح لنا تعيين الروحية المجردة التي لا يمكن للفن أن يتناولها كما هي ، لأنه لا يمكن للفن أن يتناول الموضوعات المجردة(54) . ولذلك يبدأ هيجل حديثه عن المطلق بوصفه حباً ، لأن مضمون الحب ينطوي على اللحظات التي تشكل التصور الأساسي للروح المطلق : أي العودة الهادئة المطمئنة إلى الذات ، بدءاً مما هو مختلف عن الذات ، لأن هذا الغير أو الآخر ، الذي تقيم معه الأنا علاقة دون أن تكف على أن تكون روحاً ، أي دون أن تكون في علاقتها به البعد الروحي ، لا بد بالتالي أن يكون من طبيعة روحية ، وشخصية روحية(55) .

ويحدد هيجل ماهية الحب الحقيقة بأنها تكمن في إلغاء وعي الذات أو الأنا ،

---

(53) Ibid: P. 538.

(54) Ibid: P. 539.

(55) Ibid: P. 539.

وفي تناسي الذات في الآخر ، وهذا من أجل التقاء الذات من جديد وتملكها في هذا النسيان وهذا الإلغاء ، فتوسط الروح مع ذاته وتساميه إلى الكلية من خلال الآخر هو الذي يشكل المطلق ، بمعنى أن الحب عند هيجل ليس هو الذات الفردية ، وبالتالي متناهية تهتدي إلى ذاتها وتحقق نفسها في ذات لاتناهية أخرى ، وتختلط بها وإنما الحب - عنده - هو أن المطلق - وهو مضمون الذات - الذي تهتدي إليه من خلال توسط وهو الآخر أي أن الحب هو الروح الذي لا يشعر بالرضا إلى حين يتوصل إلى معرفة ذاته - بوصفه المطلق - من خلال الآخر . إن هذا المضمون - من حيث هو حب - هو شكل العاطفة المركزة ، يصبح في متناول الفن ، لأنه يظهره في عاطفة ذاتية ، تكون في متناول الإدارك في جميع تفاصيلها ، وإذا كانت النفس والعاطفة باطنية وروحية ، فإنها ترتبط بالحسي والجسماني اللذين يمكن بواسطتهما أن تتظاهر خارجياً ، ويفيد الصوت والكلام في التعبير عن الحياة العميقة أكثر من البصر وقسمات الوجه[56] ولذلك يعرف هيجل الحب - طبقاً لما سبق - بأنه مثال الفن الرومانتيكي في مظهره الدنيي ، أي أنه الجمال الروحي الذي يعبر عن توافق الروح مع ذاتها في مقابل الجمال الكلاسيكي الذي يعبر عن اتحاد الروح بالواقع الخارجي ، ونلاحظ أن التصالح أو التوافق للروح مع ذاتها يتم من خلال الآخر الروحي وليس الطبيعي كما هو الحال في الفن الكلاسيكي ، أي أن التوافق والإتحاد لا يكون مع أشياء جسمانية وإنما مع كائنات روحية ، ولذلك تصبح علاقة الحب بين الأنا والآخر تجسيداً لتوافق الروح مع ذاته مما يساعد الفن في تمثيلها تمثيلاً فنياً .

وهيجل يرى أن الله حب ، وبالتالي فإن ماهيته الأعمق تعقل من حيث هي متجسدة في المسيح ، ويجب أن تمثل في هذا الشكل - المسيح - حتى تصبح في متناول الفن ، لأن الله كتصور هو أقرب للفكر من إلى الفن ، ومن المعروف أن الفن لا يمكن أن يتناول الموضوعات التي لا يمكن تمثيلها فنياً[57] ، ولهذا فالسيد المسيح يجسد الحب الإلهي - من جهة - ويجسد الإنسانية كلها - من جهة أخرى - وشخصية المسيح لا تمثل اندماج ذات مع أخرى وإنما يجسد فكرة الحب بالذات في شموليتها ، أي يجسد المطلق ، وهو روح الحقيقة في عناصر العاطفة وشكلها .

---

(56) Ibid: PP. 539-540.

(57) Ibid: P. 540.

والموضوع الذي يجسد هذا ، وقريب إلى مجال الفن ، هو حب مريم ، ذلك الحب الأموي Maternal Love الذي صوره الخيال الديني الرومانتيكي بشكل رائع ، وذلك لأن هذا الحب يجمع بين الحب الواقعي والحب الإنساني وبين الحب الروحي المتجرد من كل شهوة وحراً من كل عنصر حسي . فرغم أن الحب الأموي لدى السيدة العذراء يرتكز إلى أساس طبيعي ، وهو الأمومة لدى كل امرأة ، إلا أن الحب لديها ليس أسيراً لهذه الحدود الطبيعية الصرف ، وإنما تتجاوز هذه الحدود وتتسامى بها ، لأنها تلتقي بذاتها في هذا الطفل الذي حملته في أحشائها ، وفيه وبه تعي ذاتها ، وهذا الطفل رغم أنه جزء منها ، إلا أنه يتسامى فوقها ، ولهذا فهو الموضوع الذي تنسى فيه نفسها وتعي ذاتها[58] . ولهذا نلاحظ أن الجانب الطبيعي ـ هنا ـ مصبوغ من كل جانب بصبغة روحية . ويصور الجمال الروحي ، والمثالي ، لأنه رغم الألم الناجم عن مصير الابن المتألم ، نجد أن الإنسان يرتقي ويتحد مع الله ، ومع الروح ومع الحقيقة . وينسى الإنسان ذاته لكي يلتقي بذاته ، ويتعرف على نفسه في موضوع حبه ، ولهذا يشعر الإنسان برضا ـ لا حد له ـ بفعل هذا الإتحاد مع الله .

وقد حاول الفن الرومانتيكي أن يصور عاطفة الإتحاد الفردي بالله ، كما توجد في حب مريم العذراء الأموي ، ونتيجة لتركيز الفن على هذا ، كان يعد حب مريم العذراء أسمى العواطف وأقدسها جميعاً ، وبناء على ذلك ، فإن الوجود المباشر للمسيح ـ أيضاً ـ يحمل دلالة مزدوجة ، فهو يعني إنساناً فردياً ذو سمات محددة واقعية ، ويعني في الوقت ذاته الله ، وقد أخذ شكل إنسان ، فلا يكمن الواقع الحقيقي لله في حضوره أو وجوده المباشر ، وإنما في الروح ، لأن الله لا وجود له إلا في الوعي الباطني ، ولذلك فالمسيح لا يمثل ـ هنا ـ شخصاً واحداً ، وإنما يمثل تصالح الذات الإنسانية كلها مع الله ، هذه الإنسانية التي تتألف من عدد لامتناه من الفرديات[59] ولكن إذا نظرنا للإنسان في حد ذاته بوصفه شخصيةً فردية ، سنجد أنه لا ينطوي على شيء من الألوهية بالمعنى المحدد لهذه الكلمة ، بل يندرج على عكس الإلهي في عداد الإنساني والمتناهي الصرف ، والإنسان لا يحقق تصالحه مع الله ، إلا إذا تخلص من الجوانب المتناهية والعرضية بوصفهما عناصر سلبية . وحين

---

(58) Ibid: P. 542.

(59) Ibid: P. 543.

يتحرر الإنسان من وجوده الفيزيائي ، فإنه يتجلى بوصفه انبثاقاً للروح المطلق ، وقد أصبح هنا الإنسان الفرد هو روح الجماعة التي يتم فيها اتحاد الإنساني والإلهي في قلب الواقع الإنساني ، من حيث هو توسط واقعي ، يفترض في الإنسان أن يتحد الإلهي ويتخلى عن الجوانب الجسمية .

وقد حاول الفن الرومانتيكي أن يعبر عن هذا المضمون السابق وهو : إن الذات الفردية المنفصلة عن الله هي التي تعيش في الخطيئة ، وتصارع الواقع المباشر ، وحين تريد التصالح مع ذاتها ومع الله ، فإنها تحاول نفي الجوانب الفردية في الوجود المباشر ، أي أن الذات الفردية لا تستطيع أن ترتقي إلى الحرية وإلى السلام في الله ، إلا إذا تخلت عن جانبها الطبيعي وشخصيتها المتناهية . وهذا الإنتصار على التناهي يمكن الوصول إليه بثلاث وسائل هي : (أ) التكرار الخارجي لقصة آلام المسيح ، أي الشهادة ، (ب) الإهتداء الباطني المحض ، أي التوسط الداخلي الذي يتحقق بالتوبة والندم والكفارة ، (ج) الإيمان بالمعجزات التي يتكشف بها حضور الإلهي وقدرته[60] ، ففي الوسيلة الأولى يقوم الإنسان بقهر الجوانب المتناهية في داخله عن طريق السير في درب الآلام أي قهر الجانب العرضي ، والتحرر من الشعور بالذل ، عن طريق تحمل أقصى المعاملات السيئة ، ويفرض على نفسه التضحية والحرمان ، لكي يضمن انتصار الروح ، وليحقق اتحاده بالله ، وتقاس درجة ما يتحمله الإنسان من فظائع وما قاساه من آلام ، ويقبل الألم على أنه بركة ونعمة وليس على أنه ظلم وجور ، وعلى أنه الوسيلة الوحيدة لقهر عقوق الجسد والقلب والنفس ولنيل مرضاة الله . ولذلك يقاوم هؤلاء الشهداء كافة العواطف الإنسانية والنوازع الأخلاقية ، ويقاوم الإلتزامات الناجمة عن حياته في أسرة ودولة ويرى أن كل هذه الأشياء غير جديرة بالإهتمام لأنها منافية للورع والتقوى(*) وينعكس هذا الألم الذي يتحمله الإنسان برضا

---

(60) Ibid: P. 544.

(*) إذا كان هيجل قد أدان جلد الهندوسي وقوة احتماله ، ورأى أن الهندوسي يسعى إلى تناسي نفسه بغرقه في ليل اللاوعي العميق ، فإن الشهيد المسيحي - أيضاً - إذا حرص على تقطيع كل الروابط الإنسانية مهماكانت ، فإنه ينطوي على فظاظة ووحشية ونزوع إلى التجريد ، وهو - في النهاية - خلاص فردي ، لا يهم عدداً كبيراً من الناس ولذلك تبدو - لنا - كأنها نفس عاجزة وضائعة ولا توحي إلينا بالشفقة ولهذا يذكر هيجل قصة أحد الشهداء الذي هجر زوجته وأولاده ، ليفرغ إلى التجرد الروحي ، فصار متسولاً ، وقد آواه أولاده - دون أن يعرفوا حقيقته - في بيتهم ، فلم يخبرهم بالحقيقة إلا عند وفاته .
See: Hegel: OP. cit., P.547.

من أجل الإتحاد بالله في التمثيل الفني ، ولا سيما في فن التصوير Painting ، وهذا نجده في اللوحات التي تعبر عن الهناء الذي يجد الشهداء مصدره في عذاب أجسادهم ، وذلك بأن يجعل الفنان قسمات الوجه والنظرة تشف عن الرضوخ والإستسلام والإنتصار على الألم ، والفرح الذي يشعرون به من الإحساس بحضور الإلهي فيهم .

أما النحت Sculpture فإنه أقل صلاحية لتمثيل الجوانب الداخلية المركزة في هذا الشكل الروحي ، وهو يكتفي بتمثيل الجراح والتشويهات التي تقع بالأعضاء الجسمانية نفسها . والوسيلة الثانية هي الإهتمام بالإهتداء إلى الله عن طريق باطن النفس ، وليس عن طريق تعذيب الجسم الخارجي ، فهنا يهتدي الإنسان إلى الله عن طريق الندم وحب الله ، وهذا ما قدمه الفن التشكيلي حين قدم صور قصص الهداية بعد الخطيئة مثل صورة مريم المجدلية التي قدمها الرسامون الإيطاليون في صورة رائعة تعبر عن النمط المثالي في الفن ، أما الوسيلة الثالثة فهي الإيمان بالمعجزات التي تلعب دوراً بالغ الأهمية في المجال الديني والمقصود بالمعجزة Miracle هو توقف المسار الطبيعي للأشياء ، إذ تتعرف النفس على حضور الإلهي في هذه الأحداث . ويرى هيجل أن الإلهي يدخل في الطبيعة بوصفه عقلاً ، أي في شكل قوانين ثابتة ، فرضها الله بنفسه على الطبيعة ، وليس عن طريق ظواهر فردية مناقضة للقوانين الطبيعية ، ولذلك فإن كثيراً من الخرافات تنطوي على جانب لا معقول ، وخاو من المعنى ، لأن ما يؤكد حضور الله هو القوانين الثابتة التي تسير بمقتضى العقل في العالم ، بينما المعجزات التي تخزق قوانين الطبيعة ليس فيها شيء من الألوهية . ولهذا تبدو المعجزات تحدياً للعقل والحس السليم(61) .

ب ـ الفروسية Chivalry

المرحلة الثانية من مراحل تطور الفن الرومانتيكي Romantic تعني الإنتقال من مبدأ الذات الباطنية في المجال الديني إلى الحياة الروحية في العالم الدنيوي الذي يجد فيه الفن الرومانتيكي إمكانيات إبداع مستقل ومصادر لجمال أكثر حرية . فقد لاحظت في المرحلة الأولى في الفن الرومانتيكي أنها عكس المرحلة الثانية ، حيث كان مضمون الإيمان والفن هو الذات اللامتناهية أو روح الله الذي لا يوجد حقاً لذاته

---

(61) Ibid: P. 550.

إلا في الوعي الإنساني ، ولهذا فهو يبقى باطنية مجردة ، وقد رأينا إيمان الشهداء والقديسين يقوم على معارضة العالم الخارجي ونبذه بدلاً من التغلغل فيه وتمثله ، وبفعل هذا التجريد ، يبقى الإيمان منفصلاً عن الحياة ، وعن الواقع العيني للوجود الإنساني ، ولذلك كان مطلوباً من النفس الإنسانية في المرحلة الثانوية أن تخرج من المملكة السماوية ، لكي تحول الجوانب الداخلية الدينية إلى جوانب روحية متحققة في الواقع الدنيوي ، فالذات الفردية قد تجردت من تناهيها المحدود والطبيعي في المرحلة الأولى ، وفي المرحلة الثانية تؤكد ذاتها كذات حرة لذاتها وللآخرين ، وتعبر الذات عن نفسها في هذه المرحلة من خلال ثلاث مشاعر رئيسية وهي : عاطفة الشرف وحب الوفاء Honour, Love and Fidelity ويلاحظ هيجل أن هذه العواطف الثلاث ليست صفات أخلاقية بالمعنى المحدد لكلمة أخلاق ، وإنما هي مجرد أشكال للجوانب الباطنية في الذات الرومانتيكية ، واجتماع هذه العناصر هو ما يشكل المضمون الرئيسي للفروسية Chivarly وتعتبر هذه المرحلة من تطور الفن الرومانتيكي هي الوسط الحر Freely Midway بين المضمون المطلق للتمثلات الدينية الثابتة في ذاته وبين الخصوصيات المتعددة الأشكال للعالم الدنيوي المحدود والمتناهي .

والشعر Poetry هو الذي عبر عن هذه المرحلة خير تعبير ، وعرف كيف يستخدم الموضوع خير استخدام[62] ، لأنه ـ من وجهة نظر هيجل ـ من أقدر الفنون على التعبير عن الذات الداخلية المنطوية على نفسها ، والشعر الرومانتيكي اهتم بأشياء هذا العلم ، ولم يهتم بالأناجيل وحدها ، وهو يقلد أبطاله فضائل وأهداف لم تكن هي فضائل الإغريق وأهدافهم . ونتيجة للإنتقال من فضائل الورع المسيحي ـ التي تقتل بصرامتها المجردة كل ما هو دنيوي ـ إلى الذات التي لا تستسلم ولا تضحي بنفسها ، وإنما تريد تأكيد فعاليتها في عالم الأشياء الدنيوية ، ولذلك فالشعر لا يواجه ـ هنا ـ أي جوانب موضوعية مسبقة الوجود ، كما كان يجد الفنان الإغريقي ، حيث يجد الميثولوجيا أو الصور التي يمكن استخدامها ، أي لم يكن أمام الشاعر الرومانتيكي أي موضوع يعرض نفسه مسبقاً لكي يقوم الفنان بالتعبير عنه . ولهذا فكان يجد نفسه حراً تماماً ومطلق الإبداع ، « وكأنه طير يخرج غناؤه من تلقاء نفسه وينبع منه » ، ولهذا لا نجد لدى الأفراد معاناة خاصة أي الباثوس Pathos بالمعنى الإغريقي للكلمة الذي

---

(62) Ibid: P. 554.

سبق الإشارة إليه ، وإنما نجد لديهم درجات من البطولة في ظواهر الحب ، وفي الذود عن الشرف ، وفي التدليل على الوفاء ، والسمة المشتركة بين أبطال العصر الوسيط والعصر الكلاسيكي هي الشجاعة ولكن مفهوم الشجاعة يختلف بينهما ، فالشجاعة في العصر الكلاسيكي هي شجاعة طبيعية ، مميزة لأفراد أقوياء ، ومصدرها هو قوة الإرادة والجسم ، بينما الشجاعة في العصر الوسيط مصدرها هو الجوانب الباطنية للروح ، ولذلك ترتبط الشجاعة بالفروسية والشرف ، ولهذا فهي مرتبطة بالورع الصوفي Mystical Piety وقرارات الذات[63] .

ويرصد هيجل سيادة هذا الشكل عن الفن الرومانتيكي في الغرب بفضل عودة الروح ، إلى ذاته ، بينما ساد هذا الشكل في الشرق ، نتيجة للإسلام حيث قام بتوسيع وعي وأفق العربي من أجل تحرير نفسه من المتناهي ، ولذلك تطور الإنسان العربي (الذي كان ـ قبل الإسلام ـ مجرد نقطة ـ أو كماً مهملاً ـ) إلى التوسع في المدى المترامي لصحرائه وسمائه ، حتى اندمج بالعالم الدنيوي دون أن يتنازل عن حريته الباطنية ، والإسلام ـ من وجهة نظر هيجل ـ هو الذي مهد لذلك التطور الذي لحق بالإنسان العربي ، وذلك عن طريق إلغاء العبادة الوثنية للأشياء المتناهية والخيالية وعن طريق إطلاق الحرية الذاتية للنفس التي تسمح بتصالح القلب والروح[64] . ومفهوم الشرف ـ الذي يقدمه هيجل ـ لم تعرفه العصور القديمة الكلاسيكية ، فغضب آخيل في الألياذة لم ينشأ عن إهانة مست الشرف ، وإنما لأن اجا ممنون قد عامله بطريقة غير لائقة ، وأذله أمام الإغريق ، ولذلك كان تبادل السباب هو الشكل الوحيد الذي يظهران به غضبهما وبعد ذلك تمحى الإهانة العينية بدورها ، بينما مفهوم الشرف ـ في التصور الرومانتيكي يمس قيمة الذات اللامتناهية للإنسان بصرف النظر عن مضمون هذه الذاتية ، أي أن الشرف هو الوجود الحقيقي للذات ، أي واقعه الأكثر أصالة ، ولذلك تكتسب الذات من خلال الشرف قيمة لامتناهية . ولهذا فالشرف ـ طبقاً لهذا المعنى ـ هو الذي يشكل التحقق الأساسي للعالم الرومانتيكي ، ولذلك فإن مضامين الشرف يمكن أن تكون بالغة التنوع فكل ما أنا كائن عليه ، وكل ما أفعله ،

---

(63) Ibid: P. 556.

(64) Ibid: P. 557.

وما يفعله الآخرون هو جزء من شرفي(*) وبوسعي بالتالي أن أدرج في عداد شرفي كل ما هو جوهري في ، مثل التفاني في سبيل الوطن والمهنة وإنجاز واجبات الأبوة ، والوفاء الزوجي والإستقامة ، وتصبح هذه المواقف مواقف شرف حين أملأها بذاتيتي . بمعنى أن الشرف لا يمليه قانون أخلاقي أو عرف سائد ، وإنما ينبع من الذات ، أو من رؤية الإنسان لذاته ، ومن رؤية الآخرين له ، لأن الإنسان يطلب من الآخرين الإعتراف به . ويتضح من هذا ، أن مفهوم الشرف كما تصوره الرومانتيكيون ، لم يكن موجوداً ، وإنما أتت به العصور الحديثة ، لأنه لم يكن موجوداً لدى الإغريق ، وهو يعني الفكرة التي يكونها الإنسان عن ذاته ، هذه الفكرة هي التي تشكل المضمون الفعلي للشرف ، وأعني بها الصورة التي يكونها المرء عن ذاته ، ولهذا فهو استقلال متبصر ، وإذا تم مساس الشرف ، أو أهين ، فإنني لا أشعر بهذا على مستوى المضمون ، وإنما أشعر أن ذاتي (تلك النقطة الفكرية اللامتناهية) قد أهينت ولذلك كان كل مساس بالشرف لامتناهياً ، ولذلك فإن استرداد الشرف أو الترضية تكون بدورها لامتناهية . بمعنى أنه لا بد أن الذي مس شرفي وجل اعترف أنه مثلي رجل شرف ، وبالتالي كي أستعيد شرفي عن طريقه وفي نظر ذاته أن أعتبره شخصاً لامتناهيا[65] .

أما الحب فهو العاطفة الثانية التي تلعب دوراً راجحاً في الفن الرومانتيكي ، ويختلف مفهوم الحب هنا عن مفهوم الحب الإلهي الذي سبق أن عرضناه في المرحلة الأولى من الفن الرومانتيكي ، بينما مفهوم الحب ـ هنا ـ هو الحب الإنساني ، الذي يتأتى نتيجة تخلي الفرد عن ذاته لفرد من الجنس الآخر ، أي العزوف عن الوعي في الذات إلى وعي فرد آخر وبه . ونلاحظ أنه قد يبدو هناك تعارض بين الشرف والحب ، على أساس أن الشرف يحافظ على استقلال الفرد عن الآخر ، بينما الحب يقوم على ذوبان الفرد في الآخر ، ولكن يمكن أن يكون الحب تحقيقاً لما هو متضمن في الشرف ، كيف ؟ ، لأنه في الحب يعترف الشخص الآخر (اللامتناهي بالنسبة لي) بالأنا اللامتناهي ، وهذا يحقق للامتناهي الفرد في نظر الآخر ، وهذا ما يطالب.

(*) هذا المعنى يقترب لدينا بـ« العرض » أو « الشرف » الذي يمتد ليشمل حفاظ الإنسان على بيته وأسرته وأرضه وبلده .

(65) Ibid: PP. 557-558.

الشرف بتحقيقه . فلكي يندرج لاتناهي « الأنا » في لاتناهي « الآخر » ، لا بد أن يعترف كل منا بالآخر ويحترمه ، وتنتقل كل ذاتيتي وما تشتمل عليه إلى وعي شخص آخر ، لألون بلوني إرادته ومعرفته ونوازعه ، وحينذاك ، فلا أحيا إلا فيه ، ويحيا الآخر في ، ويعيش كل منا - (الأنا والآخر) - ، في حالة من الوحدة والإمتلاء ، وتضع في تماثل الهوية هذا ، أنفسنا كلها ، ونجعل منها عالماً واحداً ، ونتيجة لهذه الجوانب اللامتناهية الباطنية ، يلعب الحب دوراً بالغ الأهمية في الفن الرومانتيكي(66) ، ولا يرتكز الحب إلى ملكة الفهم كما هو الحال في الشرف Honour وإنما يرتكز إلى العاطفة ، التي تشكل الأساس الروحي للعلاقات الطبيعية . والدور الأساسي الذي يقوم به الحب هو إنخراط الذت بكل جوانبها الداخلية ، وبكل لا تناهيها في هذه العلاقات ، وهذا الإتحاد الكامل لوعيها مع وعي شخص آخر ، هما اللذان يشكلان بالنسبة إلى الذات وسيلة للإهتداء إلى ذاتها من جديد . كما أن هذا النسيان للذات هو الذي يجعل من يحب يجد في شخص آخر مبررات وجوده ، من خلال تمتعه بذاته في هذاالآخر ، وهذا ما يضفي على الحب طابعه اللامتناهي ، ويمكن أن نبحث عن الجمال من خلال الخيال الذي يخلق حوله علاقة الحب عالماً كاملاً فيرد كل شيء إلى هذه الدائرة .

ويلاحظ هيجل أن الفن الكلاسيكي لا يعرف هذه الجوانب الداخلية للذات كما تتجلى في عاطفة الحب ، فحتى حين يتخذ الفن الكلاسيكي من الحب موضوعاً له ، فإنه لا يتوقف إلا عند جانب اللذة الحسية فقط فمثلاً هوميروس يعتقد أن الحب في أنبل أشكاله هو الحب الذي يقوم في الزواج ، أو في ملامح امرأة مثل بنيلوبه Penelope(*) أي امرأة تتصف بصفات أخلاقية ، وفي قصائد سافو Sapho ترتفع لغة الحب إلى مستوى المعاناة الغنائية ، ولكن ما تعبر عنه هو حرارة النار التي يفوز بها الدم أكثر منها حرارة الجوانب الداخلية للنفس وقوة العاطفة الصادرة عن القلب .

ويريد هيجل أن يؤكد من خلال أمثلة كثيرة على أن المأساة الكلاسيكية لم

---

(66) Ibid: P. 562.

(*) هي زوجة أوليسيس ، ووالدة تيليماك ، طوال العشرين سنة التي غاب فيها أوليسيس ، رفضت طلاب يدها ، ولكنها قطعت على نفسها عهداً ، بأنها متى انتهت من حياكة قطعة النسيج التي بين يديها ، فستختار واحداً منهم ، ولكنها كانت تفك في الليل ما تحيكه في النهار .

تعرف عاطفة الحب ، بالمعنى الرومانتيكي للكلمة ، لأن الجوانب الباطنية للنفس غائبة ، ونجد هذا في أعمال اسخيلوس وسوفوكليس ، فمثلاً هيمون Haemon لم يدفعه هواه للتدخل لصالح أنتيجونا عند أبيه ، وكذلك حين عالج يوربيدس الحب في مسرحية فيدرا Phaedra فصوره على أنه عاطفة شبه إجرامية . وفي الحضارة الرومانية ، كان يتم تصور الحب على أنه متعة حسية فحسب بينما نجد مفهوم الحب الرومانتيكي ، يتضح في أعمال الشاعر بترارك Petrarach (1304-1374) حيث صبغ الحب بطابع ديني ، وفي أعمال الشاعر الإيطالي دانتي Dante الذي خلد حبه لبياتريس بورتيناري (1265-1290) في ملحمته الكوميدية الإلهية[67] حيث ينقلب الحب إلى عاطفة دينية ، وهناك بعض الصراعات التي تنشأ نتيجة الحب ، مثل النزاع الذي ينشأ بين الحب والشرف ، فكثيراً ما يستدعي واجب الشرف التضحية بالحب ، مثل زواج رجل غني من فتاة فقيرة الذي قد يعد مخالفاً للشرف . ويمكن أن تدخل مصالح الدولة وحب الوطن وواجبات الأسرة في تناقض مع الحب ، وقد حاولت المسرحيات والقصص والروايات الحديثة تصوير هذا النوع من الصراعات والمنازعات الخارجية ، لكي تثير اهتمامنا بالعشاق الخائبين[68] .

أما الوفاء فهو العامل الثالث في الذاتية الرومانتيكية على نحو ما تظهر في العالم الدنيوي ، والوفاء Fidelity هو العاطفة التي تربط التابع بشخصية سيده ، مع احتفاظه باستقلاله الذاتي ، ويوجد الوفاء في العصور القديمة ، وقد أبرز شكسبير في مسرحية الملك لير King Lear الوفاء الرومانتيكي ، هذا الوفاء الذي تحتفظ فيه الذات - رغم إخلاصها للرئيس أو الأمير أو الملك - بحريتها واستقلالها ، ولهذا فهو يلعب دوراً كبيراً في أخلاق الفروسية ، حيث لعبت فروسية الوفاء - في العصور الوسطى - دوراً كبيراً في صيانة الملكية والحقوق والإستقلال الشخصي وشرف الفرد ، وقد يدخل الوفاء في نزاع مع الشرف ، أو مع عاطفة الحب ، أو مع أي ظروف خارجية أو داخلية ، وموقف الفرد قد يتغير تبعاً لموقفه ، فمثلاً الفارس الوفي لملكه يطيعه متى كان عادلاً ، ويقاومه إذا كان ظالماً ، ولهذا فإن الوفاء موقف متغير وليس ثابتاً عند شكل معين ، فالفرد قد يختار بين وفائه لشرفه ، أو وفائه لملكه أو سيده ، وهذا ما يؤكد - في النهاية - استقلال الفرد[69] .

---

(67) Ibid: P. 564.

(68) Ibid: P. 568.

ونلاحظ أن هذه الدائرة ـ دائرة أخلاق الفروسية التي تتمثل في عاطفة الشرف والحب والوفاء ـ تمثل انتقال الذاتية من الباطن الديني إلى الحياة الروحية في العالم الدنيوي ، ولكن يبقى كل منهما مرتبطاً بالآخر ، ومن خلال هذا الإنتقال اتسعت إمكانيات التعبير عن الباطن لتتناول آلاف المواقف المختلفة ، وتصوير العلاقات المتباينة للإنسان ، وأصبح الفن يتغلغل في تفاصيل الحياة الإنسانية المختلفة ، وهذا ما يتضح في أعمال شكسبير التي صورت كثيراً من تفاصيل حياة الإنسان ، بل إن الفن استمد من حياة المسيح كثيراً من الأحداث العرضية وصورها .

ج ـ الإستقلال الشكلي لمميزات الفردية

The Formal Independence of Individual Characteristics

بعد أن عرض هيجل المرحلة الأولى للفن الرومانتيكي كما يتبدى في الجانب الباطني ، في المجال الديني ، ثم انتقاله إلى أخلاق الفروسية في المجال الدنيوي ، في المرحلة الثانية ، فإنه ينتقل ـ في المرحلة الثالثة ـ إلى تصوير الكيفية التي كان يتعامل بها الفن الرومانتيكي مع الجوانب الأخرى من الوجود الإنساني ، الداخلي والخارجي ، والكيفية التي يتصور بها الطبيعة ومدلولها بالنسبة إلى حياة الإنسان الباطنية ، فلقد تلاشت الموضوعات الدينية ، وتلاشت الفروسية أيضاً ـ في هذه المرحلة ـ وأصبح الإنسان ينزع إلى اكتشاف مصدر الذات في كل ما هو كائن ، أي في الجوانب المتناهية من الإنسان ، ولذلك فقد عبر في رسم الصور الشخصية Portrait عن الرسم الدقيق لسمات الإنسان في امتلائه الحيوي ، بوصفه انبثاقاً عن روح الإنسان الصرف ، ولهذا فإن التطرف في إبراز التفاصيل الدقيقة هو الذي أدى إلى انحلال الفن الرومانتيكي ، لأنه حرص على تصوير أشياء بارزة وميتة ، واعتمد على مهارة الفن في إضفاء طابع رمزي خاص عليها ، وقد أدى هذا إلى التحلل الباطني لمادة الفن ، وأدى إلى الفصل بين عناصر العمل الفني وأجزائه التكوينية[70] .

ويتحدث هيجل عن انحلال الفن الرومانتيكي ـ في المرحلة الثالثة ـ من خلال

---

(69) Ibid: PP. 569-570.

(70) Ibid: P. 574.

ثلاثة موضوعات رئيسية أولها : يتحدث عن الإستقلال الشكلي للشخصية الفردية ، فالإنسان في هذه المرحلة ينظر لنفسه بوصفه عالماً قائماً بذاته ، ومنغلقاً على نفسه ، ونتيجة لهذا التصور الذي يكونه الإنسان عن ذاته فإن هيجل ينتقل للنتائج المترتبة على استقلال الفرد استقلالاً شكلياً ، فيدرس ـ في ثانيها علاقة هذه الشخصية التي تتمتع بطابع استقلالي فردي بالأوضاع والمواقف والأحداث والأعمال ، ثم يدرس في الموضوع الثالث ، النتائج المترتبة عن انعزال الإنسان عن المواقف والأحداث التي يمر بها ، فيعرض للمظاهر التي تبدو غير مترابطة ، وتفصح عن انحلال الفن نفسه ، لأن الفن يسعى ـ منذ الآن ـ إلى تصور الواقع المبتذل كما هو ، وتصوير الموضوعات كما هي كائنة بالفعل بخصوصياتها العارضة والفردية ، ولذلك يلجأ الفن إلى الفكاهة والكوميديا ـ التي هي تشويه للواقع ـ لكي يرفع من شأن هذا الواقع من خلال سحر الفن ، وهذا يعني ـ من وجهة نظر هيجل ـ نهاية السيطرة الخلاقة للذاتية الفنية على الشكل والمضمون في العمل الفني[71] .

ففي الموضوع الأول وهو الإستقلال الذاتي للشخصية الفردية ، يعرض هيجل لشكلين من أشكال الإستقلال الذاتي للشخصية الفردية ، أولهما : هو شكل الشخصية الخاصة التي تنزع عنها صورتها الكلية ، وتتصرف وفق مصالحها الذاتية الخاصة دون أن تعبأ بشيء ، فهي شخصية تتصرف في سلوكها بلا تفكير ، وفقاً لطبيعتها التي هي عليها ، وهي لا تستند إلى أي مبدأ أعلى ، ولا تبحث عن تبريرها في أي عنصر جوهري ، لأنها ترتكز إلى ذاتها الضيقة فحسب ، وهذا الإستناد إلى الذات الضيقة في السلوك قد ينتج عنه تأكيد الذات ، وقد ينتج عنه أيضاً هلاك الشخصية ذاتها حين تسير الشخصية وفق هواها ، وهذا النوع من الإستقلال لا يتأتى إلا حين يتراجع الإلهي والجوهري والكلي في سلوك الإنسان إلى الخلف ، وتتصدر النفس الإنسانية بهمومها الخاصة أهداف الحياة وقد رسم شكسبير شخصيات كثيرة تحدد لنا هذا النوع من الإستقلال الذاتي للشخصية الفردية ، فنجد لدى مكبث Macbeth(*) وعطيل Othello وريتشارد الثالث Richard III شخصيات لا مكان

(71) Ibid: P. 575.

(*) يرى هيجل أن جرائم مكبث ليست وليدة الساحرات الشريرات ، إنما الساحرات الشريرات هي التشخيص الشعري لإرادته العنيدة المتصلبة التي لا يردعها ضمير .

للتدين والأخلاق بالمعنى المحدد لهذه الكلمة في حياتهم ، فهم لا يأتون الأفعال بهدف تصالح ديني للإنسان مع ذاته ، بل يسعون إلى تحقيق أهدافهم الخاصة ، ولا يرضخون لأي منطق سوى منطق أنفسهم وهواهم[72] ، فمثلاً شخصية مكبث يتسلط عليها بأسرها ، هوى الطموح ، فلا يتردد في اقتراف الجرائم من أجل تحقيق ما يريد . بحيث لا نستطيع أن نفصل بين الشخصية ، وبين ما تريد تحقيقه على المستوى الفردي ، ولهذا فإن هذه الشخصية لا تنصت لأي صوت سوى صوت هواها ، فلا يوجد شيء يوقف مكبث عن تحقيق هدفه ، فهو لا يحترم قداسة الجلالة الملكية ، ولا يفهم قرب ساعة هلاكه ، وإنما هو مصمم على بلوغ هدفه ، ضارباً عرض الحائط بأية حقيقة أو شريعة إلهية أو بشرية ، وينتهي الأمر بهذه الشخصية ـ التي تفتقد إلى البعد الكلي ـ إلى فقدان السيطرة على ذاتها ، نتيجة لأنها تركت قيادتها لهواها الخاص ، فتتعثر في الواقع العيني ، وتسقط في قدرها المحايث لها وهو هلاكها الأكيد ، لأنه تطور داخلي ينمو مع الشخصية لا تسمع أي صوت سوى صوت هواها الخاص ، فينتهي بها إلى حالة من الهمجية والتحلل والإنهيار ، نتيجة لعدم السيطرة على النفس ، والحل الوحيد الذي يمكن لهذه الشخصية أن تنقذها نفسها من هذا القدر Fatum الذي تضع نفسها فيه هو أن تتصالح مع كينونتها الداخلية اللامتناهية ، أي تعطى الفرصة لتفجر الجوانب اللانهائية في الشخصية بدلاً من أن تترك القيادة للجوانب الضيقة للشخصية[73] .

وثانيهما : هو شكل الشخصية الجوهرية الكلية ، التي تنطوي على ذاتها ، بحيث لا تظهر أي خلجة من خلجاتها الداخلية من خلال أي علاقة خارجية ، فهي عاجزة عن تجاوز الجوانب الباطنية للنفس وأظهارها وتطويرها ، وهذه الشخصية هي عكس الشخصة التي أشرنا إليها سابقاً والتي تنحصر في همومها الفردية الضيقة ، لأن هذه الشخصية الكلية لا تترك نفسها لفعل من أجل هدفها الخاص كما كان الحال في الشخصية الأولى ، وإنما تنطوي على الذات ، وبالتالي يغيب تفتحها الخارجي ، وينعدم أيضاً توكيدها العيني والمنظور . ومثل هذه النفس كالحجر الكريم الذي تنم بعض النقط البراقة عن وجوده ، ولكن بسرعة لمع البرق ، وهذه الشخصية العميقة

(72) Ibid: P. 578.

(73) Ibid: P. 580.

اللامتناهية لا تحاول أن تعبر عن نفسها إلا من خلال الصمت المعبر ، والأفعال المعزلة البسيطة الساذجة ، التي لا تقصد أن يفهمها الآخرون ، ولذلك فهي تتطلب من الفنان الذي يريد أن يصورها نبوغاً عظيماً ، وموهبة كبيرة في الأداء ، لأن هذه الشخصية لديها حساسية عميقة بالجوانب الجوهرية في الظروف التي تحيط بها ، وهي لا تترك نفسها تتوه في متاهة الإهتمامات والإعتبارات الخاصة والأهداف المتناهية ، لأنها منفصلة عنها ، متجاهلة لها ، ولا تسمح لخلجات القلب ومشاعر الحب والكره العادية أن تلهيها عما هي فيه . ولكن لا بد أن تأتي لحظة وتتفتح فيها هذه الشخصية على الخارج من خلال عاطفة تشد ذاتها إليها بقوة غير متوقعة وترهن بها سعادتها وشقاءها ، وتنمي أروع إبداعات الفن الرومانتيكي إلى هذه الفئة من الشخصيات ، ولا سيما في إبداعات شكسبير مثل شخصية جولييت Juliet التي تبدو وكأنها وردة تفتحت مرة واحدة ، بكل أوراقها المطلوبة ، وكأنها ـ أيضاً ينبوع داخلي ، انبثق فجأة وأظهر مضمونه إلى الخارج . ويظهر أيضاً في شخصية ميرندا Miranda في مسرحية العاصفة لشكسبير أيضاً ، وكذلك ثكلا Thekla بطلة شيلر ، ونلاحظ في هذه الشخصيات السابقة أن الحب يؤلف بالنسبة إليها ولادة روحية ثانية ومدخلاً إلى العالم وكشفاً لجوانبها الداخلية الخاصة . وهذه الشخصية تكون أسيرة الصراع بين داخلها والعالم الخارجي ، ونتيجة لانطوائها وقلة خبراتها بالواقع الخارجي فإنها تعجز عن اتخاذ قرار معقول حين تواجه أزمة ما ، ويظهر هذا واضحاً في شخصية هاملت[74] .

ويتضح لنا من عرض الشكلين اللذين يتبدى فيهما الإستقلال الذاتي للشخصية الفردية ، أن الطباع الفردية للإنسان تقدم حقلاً واسعاً للتمثيل الفني ، ولكن على الفنان ـ في اختياره لهذه الشخصيات ـ أن يحترس من الوقوع في خطر التسطيح وإنتاج أعمال فنية جوفاء ، لهذا كان عدد الفنانين الذين يملكون التعبير عن الحقيقة من خلال الطباع البشرية قليلاً .

بعد أن وصف هيجل الكيفيات التي يتجلى بها استقلال الشخصية الفردية من الداخل فإنه يرصد علاقتها بالخارج ، أي موقف الشخصية من الظروف والمنازعات التي تخوض غمارها ، ويرى هيجل أن الطريقة التي تتصرف بها الذات الداخلية بصفة

---

(74) Ibid: PP. 581-582.

عامة تتصف بطابع المغامرة Adventure في إطار الواقع العيني ، والمغامرة ـ هنا ـ تكون نتيجة لانسحاب الروح من العالم الظاهري الخارجي وانكفائه على ذاته ، ونتيجة لتناقضاته مع الواقع الخارجي ، ولذلك يستحيل عليه الإتحاد مع الواقع الخارجي وتأليف كل واحد ، ولهذا تبدو الصراعات بالنسبة للشخصية الفردية ذات الإستقلال الذاتي معقدة ومتشعبة ، ولهذا يأخذ الإنسان جانب المغامرة ، ولهذا تبدو الأعمال البشرية وكأنها تخضع للمصادفة مع الوقع الخارجي واتفاقاته العارضة[75] .

والمثال الشهير الذي يقدمه هيجل لشرح جانب المغامرة الذي يميز الفعل الإنساني في هذه المرحلة هو الحملات الصليبية ، ونبعت فكرة الحملات الصليبية من حرص العالم الرومانتيكي على تحقيق المهمة المطلقة الوحيدة وهي : نشر المسيحية وإيقاظ روح الجماعة وإطلاقها . وقد أعقبت هذه المهمة في العصور الوسطى مهمة الفروسية المسيحية وإجلاء المغاربة والعرب والمسلمين ـ بوجه عام ـ عن البلاد المسيحية ، ثم جاءت مهمة الحملات الصليبية التي تهدف إلى الأستيلاء على الأماكن المقدسة ، ولكن هذا الهدف لم يكن إنسانياً ، بالمعنى الواسع والحقيقي للكلمة ، بل كان هدفاً ينبع من طموح أفراد بعينهم ، والحملات الصليبية ـ من وجهة نظر هيجل ـ هي مغامرة للعصر الوسيط المسيحي ، مغامرة عجيبة ومتنافرة ، يمكن إضفاء طابع روحي عليها ، ولكنها ليس لها هدف روحي حقيقي ، ولذلك فهي تخدع المسيحيين بأعمالها وصفاتها ، وذلك لأن الهدف الذي نشدته الحملات الصليبية كان هدفاً خارجياً ، خاوياً من كل مضمون ، وهو يتناقض مع مفهوم المسيحية الحقيقية ، لأن المسيحية لا يمكن أن تطلب خلاصها ـ في هدف خارجي ـ وإنما في الروح ، أي في المسيح ، الذي له واقعه الحي في نفوس المؤمنين ، وليس في قبره ، أو في الأماكن الحسية لمقامه الزمني . ولهذا فالهدف الروحي للحملات الصليبية يتناقض مع الهدف الدنيوي الذي يسعى للإقتناء ، ولهذا فقد حاولوا أن يبرروا الأهداف الدنيوية في غزو الأماكن الخارجية بذرائع دينية[76] . وقد انعكس هذا التناقض على الطابع المتنافر واللامنطقي للحملات الصليبية ، ولهذا نجد التناقضات متراصة جنباً إلى جنب ، وهكذا انحط الورع إلى فظاعة همجية ، وقد عبر عن هذا فرنسوا دي ساتوبريان

---

(75) Ibid: P. 586.

(76) Ibid: P. 587.

(1768ـ1848) في كتاباته « عبقرية المسيحية » ، عن ضلال الروح ، وزعم أن المسيحية لا بد أن تبرأ منه ، كي تعود إلى الحياة المليئة والصحية للواقع العيني ، لأن هناك هدفاً أسمى لا بد من تحقيقه في داخل الإنسان ، وهو تحرره الداخلي الخاص ، وقد حاول دانتي في الكوميديا الإلهية أن يعبر عن هذ ، من وجهة نظر العالم الكاثوليكي ، وهو يقودنا عبر الجحيم والمطهر والجنة ، وبالرغم من أن هذا العمل يتسم بطابع كلي متلاحم إلا أنه غني بالمشاهد الغريبة والمغامرات من كل نوع ، وهو يعرض علينا عدداً لا متناه من الشخصيات الفردية في خصوصياتها ، ويصدر عليها أحكام الإدانة والبراءة ، ويعطي لنفسه الحق في إرسال أي إنسان إلى الجحيم أو الجنة[77] .

وهذا السعي وراء المغامرات نتيجة لأهداف خيالية لا تمت بصلة إلى الواقع ، لأن مصدرها هو الخيال الذاتي الذي يظهر في أعمال ، ويخلق مواقفاً يهيمن عليها الطابع الكوميدي وبذلك نشهد انحلال الفروسية ، وهذا ما نجده في أعمال لودوفيكو أريوستو Ariosto الشاعر الإيطالي (1474ـ1533) (مؤلف ملحمة رولان الحانق) ، وفي عمل سرفانتس (دون كيخوتة) ، حيث يصور التعارض الهزلي بين عالم منظم وفق العقل ومنطق ينبع من طبيعة هذا العالم ، وبين نفس متوحدة تزعم أنها تريد إعادة خلق هذا العالم من خلال أخلاق الفروسية ، ويثني هيجل على سرفانتس ، بل ويشبهه بشكسبير ، لأن سرفانتس Cervantes عرف كيف يقدم بطله بوصفه ذا طبيعة نبيلة وكريمة وغنية بالعطاء الروحي ، وعرف كيف يحرك فينا الإهتمام الحقيقي به ، ودون كيخوتة ـ رغم الطابع الوهمي للقضية التي يدافع عنها ـ واثق من نفسه ثقة ذات طابع كوميدي ، ولكن هذه الثقة ـ بخصال وسمات طبيعة في منتهى الجمال ، تمت بصلة إلى العبقرية ، وبينما يسعى سرفانتس إلى السخرية من الفروسية الرومانتيكية ومن موضوعها ، بشكل يكشف عن تناقضاتها ، نجد أريوستو الإيطالي يكتفي بالضحك السهل ، ولهذا تؤلف مغامرات دون كيخوتة النواة التي تلتف حولها كثير من القصص الرومانتيكية اللطيفة ، الغرض منها إبراز القيمة الحقيقية للأشياء التي تأخذ مظهراً كوميدياً ، ويعني هذا كله انحلال الرؤية الرومانتيكية للعالم ، في الأشكال

(77) Ibid: P. 589.

الفنية التي قدمت الوضع الكوميدي الذي تبدو عليه أخلاق الفروسية الرومانتيكية وسط هذا العالم الجديد ، الذي لم يعد يخضع للمصادفة وتقلباتها وإنما يخضع العالم الجديد لنظام يستقر ، هو نظام المجتمع البرجوازي والدولة ، ولذلك حلت الشرطة والمحاكم والجيش والحكومة محل الأهداف الخيالية التي كان ينشدها الفرسان(78) . ويحكم هذا طرأ على أبطال الروايات الحديثة تحول عميق . فأصبحوا أفراداً يعارضون ـ بحبهم وشرفهم وتوحدهم ـ النظام القائم والواقع النثري من أجل عالم أفضل . ولهذا أصبح الفن يحاول تغيير العالم ، أو تحسين صورته على الأقل ، التي تتنافى مع الفرد وتقهره .

ويمكن أن نتساءل بعد ذلك : كيف تم انحلال الفن الرومانتيكي فعلياً من الداخل ؟

يرى هيجل أن أهم أسباب انحلال الفن الرومانتيكي من الداخل وقوعه في المحاكاة الذاتية للواقع الخارجي (The Subjective Artistic Imitation of the Existent Present) مهما كان هذا الواقع تافهاً ونثرياً ، ويحاول الفن إضفاء الطابع النبيل على كل الأشياء العادية الموجودة في الواقع الراهن ، وهكذا تم إنتاج أعمال فنية تعتمد على الوصف ، وتريد العودة إلى الطبيعة وتعتمد وصف الأشياء العرضية والجزئية والمباشرة المتجردة من الجمال الذاتي ، ولأن هذه الموضوعات لا يمكن أن تقدم فناً يمكن أن يتقبله أحد ، اعتمد الفنانون والشعراء على موهبتهم الخاصة في وصف هذه الموضوعات ، بحيث تبدو مثيرة للإهتمام ، وتكون في متناول الإدراك ، ولكن رغم هذا يتحفظ هيجل في إطلاق صفة الفن بالمعنى المحدد لهذه الكلمة على هذه الإبداعات الوصفية ، ولكنه يستثني من ذلك فن الرسم الهولندي ، الذي رغم أنه يصف الحياة اليومية للشعب الهولندي ، إلا أنه يستحق أن نطلق عليه صفة الفن الأصيل بكل جدارة ، لأنه يسعى من وراء وصف المظاهر العادية للحياة اليومية الهولندية ، إلى الكشف عن الطابع الباطني العميق لروح الشعب الهولندي ، فالفنان الهولندي لا يقوم لنا وصفه الذاتي للمظاهر الخارجية الراهنة ، وإنما يكشف عن باطن شعبه الذي ينتمي إليه . ولذلك نشعر أمام الرسم الهولندي أننا أمام موسيقى موضوعية

---

(78) Ibid: P. 591.

وليس مجرد وصف ذاتي يظهر به الفنان موهبته الفائقة ، والفنان لا يطبق هذه الذاتية على وسائل التمثيل الخارجية فحسب ، وإنما على المضمون أيضاً ، ولهذا يسقط الفن الرومانتيكي في الفكاهة الذاتية Supjective Humour وهي أحد أسباب انحلال صورة الفن الرومانتيكي بشكل خاص(79) .

وفي الفكاهة Humour لا يكون هدف الفنان هو تقديم شكل فني مكتمل يعبر عن مضمون موضوعي ، وإنما الهدف هو إبراز مدى خفة روح الفنان ، ولذلك يترك الفنان ذاته في العمل الفني تجمع بين الأشياء الغريبة ليثير الكوميديا ، ويلغي في الوقت نفسه التلاحم المستقر للأشياء ، ولذلك يصبح التمثيل الفني لعباً بالأشياء ، تشوبها وقلباً للموضوعات ، ونتيجة لهذا فكثيراً ما يقع الفنان في التسطيح إذا ترك القيادة لسخريته على حساب الموضوع الذي يتناوله . ولا يعني هذا رفض هيجل للفكاهة ، لكنه يميز بين الفكاهة التي تؤدي إلى التسطيح ، وبين الفكاهة التي نجدها لدى شتيرن Sterne (1713ـ1768) التي تخدم العمل الفني ، لأنه ليس فيها غلو ولا إسراف .

وهكذا نصل إلى نهاية الفن الرومانتيكي ، أي إلى بداية الفن الحديث الذي يعرفه هيجل بأنه الفن الذي تكف فيه ذاتية الفنان عن الرضوخ للشروط المحددة لهذا المضمون أو ذاك ، أو لهذا الشكل أو ذاك ، لتكون هي المسيطرة على كل منهما ، مع الإحتفاظ بكامل حريتها في الإختيار والإبداع(80) .

---

(79) Ibid: P. 600.

(80) Ibid: P. 602.

تعقيب

بعد هذه المرحلة الطويلة والغنية مع تاريخ الفن بأشكاله وموضوعاته المختلفة ، التي هي في الوقت نفسه تأريخ للحضارة الإنسانية في وعيها بذاتها ، ووعيها بالعالم من حولها ، ووعيها بالمطلق أيضاً ، لا بد أن نقف ونتساءل : ما هي صورة الفن الراهنة ؟ ، وما هو موقع الفن من الحياة المعاصرة ؟ وهل قال هيجل بنظرية موت الفن في العصر الحاضر ليفسح المجال لأشكال أخرى تقدم الحقيقة مثل الفكر ؟ لكن قبل أن أجيب عن هذه التساؤلات أوضح أمرين : أولهما : أن السبب الذي جعل عرضي لهذه الرحلة مع تاريخ الفن عند هيجل يبدو طويلاً ومجهداً ، هو حرصي الشديد على تقديم صورة أمينة لتاريخ الفن ، ، وحاولت ـ قدر الإمكان ـ ألا أترك قضية طرحها هيجل من قضايا تاريخ الفن والحضارة إلا وأشرت إليها ، لا سيما أنه لم تقدم دراسة مسهبة ـ فيما أعلم باللغة العربية حول هذا الموضوع . وثانيهما : أن تاريخ الفن عند هيجل له طابع جدلي خاص ، شديد التركيب والتعقيد ، ويختلف عن محاولات كثيرة حاولت أن تؤرخ للفن من وجهة نظر أحادية ، بينما نجد هيجل يؤرخ لتطور أشكال الفن وموضوعاته ومضامينه ، وهو يرى أن هناك علاقة ضرورية بين رؤية الإنسان للعالم في فترة تاريخية ، وشروط تاريخية واجتماعية محددة ، وبين أشكال الفن وموضوعاته .

ويمكن أن نلاحظ أن الأساس الذي بنى عليه هيجل تصوره لتطور الفن تطوراً منطقياً هو مبدأ الحرية ، فهناك علاقة ضرورية بين تفتح الفن منذ بدايته حتى الآن ، وبين الحرية ، فمثلاً في المرحلة الأولى من الرمزية اللاواعية التي يخرجها هيجل من

دائرة الفن ، ويرى أنها تمهد له ، نجد أن الروح لم يكن حراً في ذاته[81] ، ولا سيما في الشرق ، ولهذا فقد حاول الفن الرمزي أن يطلب المطلق في عالم الطبيعة ونتيجة لافتقاده الحرية وعدم قدرته على السيطرة على الطبيعة ، تصور أن الطبيعة ذات طابع إلهي . بينما حين اكتسب الإنسان حريته نجده ـ في الفن الكلاسيكي ـ يمثل الآلهة الإغريقية في الشكل الإنساني ، ولكنه جعلها تخلق فوق الإهتمامات البشرية ، وحين اكتسب الإنسان حريته العميقة ، انتهى به الأمر في الفن الرومانتيكي إلى تمثل الروح على أنه داخلية عميقة خالصة ، وهكذا فإن هناك علاقة ضرورية بين رؤية الإنسان للعالم التي تلهمه الدين وتكون الروح الجوهري الشعوب والعصور وبين الحرية ، وبالتالي تجد تعبيرها في الفن ، وفي سائر ميادين الحياة ، ويرى هيجل أن مهمة كل إنسان ـ بوصفه ابن عصره ـ أن يعبره في مختلف ميادين نشاطه عن المضمون الجوهري لعصره ، وكذلك فإن رسالة الفن أو الفنان ما دام وثيق الصلة بديانة شعبه وعصره ، وبرويتها للعالم أن يعبر عن روح الشعب . ولذلك فالمهمّ عند هيجل هو أن يكون الفنان واعياً بمضمون عصره ، وأن يتصوره في وعيه على أنه الحقيقة ، ويجد في المواشر الذي يهديه إلى الطريقة الضرورية التي ينبغي تمثيله بها . ويمكن للفنان أن يقف موقف المعارضة من مضمون عصره الذي استنفد أغراضه ، وظهر واضحاً في الفن والفكر ، كما هو الحال لدى سرفانتس حين نقد أخلاق الفروسية سعياً نحو تجاوزها ، لأن عصره استنفد كل السمات والأغراض التي يمكن أن تقدمها أخلاق الفروسية ، ولم تعد ملائمة له . والحركة المعارضة التي يمكن أن يقوم بها الفن اكتسبت أهمية خاصة في الأزمنة الحديثة ، لأنه في عصرنا الحاضر ، لم تعد هناك قاعدة معينة للإبداع الفني ، لأن الفنانين اكتسبوا روحاً نقدية بعد أن جربوا كل الأشكال الخاصة للفن الرومانتيكي ، وقد أصبح التعلق بمضمون خاص ، وبنمط تعبيري ذي صلة بهذا المضمون ، أمراً من أمور الماضي ، بالنسبة ، للفنان الحديث ، وأصبح الفن أداة حرة يستطيع الفنان تطبيقها ـ حسب موهبته الفنية ـ على

---

(81) «حين أكد هيجل أن أول مراحل الفن رمزية ، فقد كان يشير إلى أن بعض الفنون لم تكن تملك من الحرية إلا ما تستطيع أن تعبر به عن ذلك الجانب الخاص من التجربة الذي كان يتمتع بالقبول الكهنوتي» .
انظر جون ديوي : الفن خبرة ترجمة د . زكريا ابراهيم ، مراجعة د . زكي نجيب ، دار النهضة المصرية ، القاهرة 1963 ، ص255 .

أي مضمون كان ، مهما كانت طبيعته . وأصبح الفنان يتحرك بحرية فوق الأشكال والصور الشائعة ، وتحرر من المضامين التي كانت تفرض نفسها فيما سبق على وعيه بوصفها موضوعات مقدسة وأزلية . ولذلك يمكن ـ على ضوء هذا ـ فهم البانوراما المتعددة لموضوعات الفن وأشكاله في عصرنا الراهن ، بينما كنا نجد في العصور الماضية ، التزام الفنانين بتصوير موضوعات معينة ذات أهمية مطلقة ، بينما الآن فكل موضوع تبدو أهميته نسبية بالنسبة لكل فنان ، ولهذا يتصرف الفنان ازاء مضمونه وكأنه كاتب مسرحي يحرك وينطق أشخاصاً آخرين غرباء عنه . وأصبح الفنان يستخدم عبقريته ـ الجاهزة ـ في صياغة الموضوعات التي تعرض له . وأصبح من الصعب أن يتطابق الفنان باطنياً مع الموضوع الذي يقدمه في عمله الفني ، حتى لو اعتنق ديناً ما من أجل ذلك .

وكل ما يطلبه هيجل من الفنان وهو يتصدى لإبداع عمله الفني ، أن يسأل نفسه أين موقعه من هذا المضمون الذي يعرض نفسه عليه ، لأن تحديد الفنان لذاته وثقته بها يحرره من التصورات المسبقة والأشكال البالية ، ويجعله حراً وهو يبدع عمله الفني ، وبالتالي يتحرر من الأحكام المسبقة ، فيضفي على أعماله مضموناً جديداً أسمى وأرفع ، وينبع من روحه الخلاقة التي تنقد روح عصره والأخلاق السائدة فيه ، فصورة الفن في عصرنا الراهن ، تتعايش في داخلها الأنماط المختلفة للفن ، وتتعايش المضامين أيضاً ، فالفنان الذي يتحرر من فنون الماضي النابعة من عصرها ، يكون أقدر على رؤية عصره ، والتحرر يعني هذا الإستيعاب والتجاوز ، بينما يحاول بعض الفنانين ـ غير الموهوبين ـ أن يقلدوا شكسبير أو دانتي ، وهذه أعمال لا تتكرر أبداً ، وإنما تأتي مرة واحدة ، ولا يمكن أن تقدم نحتاً كالنحت اليوناني القديم ، وليست هناك قيمة لأن نتيجة اليوم ، لأن المضمون الذي كان يعبر عنه النحت الإغريقي لم يعد موجوداً اليوم . فرسالة الفن الوحيدة ـ طبقاً لمفهوم هيجل ـ هو أن يضفي الفنان صفة الحاضر ، بصورة عينية على ما يملك مضمون عينياً .

وهكذا يبين لنا أن هيجل لم يقل بنظرية موت الفن ولكنه قال بتضاؤل دوره في الحياة إذا قارناه بالدور الذي كان يلعبه الفن في العصور القديمة ، والدليل على ذلك آخر فقرة يرصد فيها هيجل نهاية الفن الرومانتيكي ، وحلول فن جديد له سماته المختلف الحضارية والجمالية هو الفن الحديث يقول هيجل : هكذا تصل نهاية الفن الرومانتيكي ، إلى نقطة بداية الأزمنة الحديثة ، التي تؤكد الحقيقة التالية ، وهي أن

ذاتيـة الفنـان لا تخضـع لهـذا المضمـون أو ذاك أو لهـذا الشكـل أو ذاك ، وإنمـا هي المسيـطرة على كل منهمـا ، وفي الوقت نفســه ، تحتفظ بحريتهـا الكاملة في الإنتـاج والإختيار[82] .

(82) Ibid: P. 602.

الفصل الثاني

نسق الفنون الجميلة ودلالاتها الميتافيزيقية

مدخل

قدمت في الفصل السابق مفهوم هيجل عن الفن ، وبينت شروط الجمال والفن الحقيقيين لديه ، وفي هذا الفصل ، أدرس الأشكال المتباينة للجمال وقد تعينت في مجموعة من الفنون الخاصة . والحقيقة أن نسق الفنون الجميلة - عند هيجل - يرتبط بمجمل مفاهيمه السابقة ، لأنه ينظم الفنون الجميلة في نسق هرمي يخضع لنظريته الخاصة بتطور الفن تطوراً منطقياً - من النمط الرمزي إلى النمط الكلاسيكي ، ثم إلى النمط الرومانتيكي - التي تتحقق من خلالها فكرة الجمال ، « ولهذا يتداخل مذهبه في نسق الفنون بتاريخ الفن لديه ، فيصبحان وجهين لعملية جدلية واحدة »[1] ، والفنون الخاصة التي يشير إليها هيجل - وهي العمارة والنحت والتصوير والموسيقى والشعر - تمثل التجسد الحسي لفكرة الجمال ، التي سبق الإشارة إليها ، وهذا التجسيد الحسي نفسه ، يمثل لحظة جوهرية في الفكرة الشاملة عن الفن ، ولهذا فإن الفن لا يمكن أن يظل فكرة مجردة فحسب ، بل لا بد أن يظهر في الوجود الفعلي الحسي بوصفه موضوعاً للحواس[2] . وهكذا يتبين مدى ارتباط نسق الفنون عند هيجل بفلسفته الميتافيزيقية ، كما هي مرتبطة - أيضاً - بتاريخ الفن ، لأن الفن في أنواعه وأشكاله ، ينطوي على تقدم وعلى تطور منطقي من الأشكال الدنيا للفن إلى الأشكال العليا ، وهذا التطور الذي يفصح عن نفسه في أنماط وصور الفن الثلاث التي أشرت إليها - بالتفصيل - في الفصل السابق ، وكذلك فإن الفنون الجزئية ترتب وتنظم في

(1) د . أميرة حلمي مطر : فلسفة الجمال ، ص 125 .

(2) ستيس : فلسفة هيجل « الترجمة العربية » ص 636 .

تسلسل ضروري مرتبط بتاريخ الفن(3) ، لأنه إذا نظرنا إلى كل فن على حدة ، سنجد أنه ينطوي على تطور مماثل ، وكل فن يخضع لصيرورة محائية له ، بمعنى أن لكل فن مرحلة تفتحه وازدهاره ، من حيث هو فن ، إذ تسبق هذه المرحلة مرحلة تهيئة وتحضير ، وتعقبها مرحلة أفول واضمحلال ، وهذا يعني أن الإنتاج الفني بوصفه أعمالاً منبثقة عن الروح ، يخضع للمراحل المنطقية التي تمر بها كل صورة من صور الفن ، ولهذا فلكل فن من الفنون بداية وتطور واكتمال وانحطاط(4) . ويخضع ترتيب الفنون عند هيجل لمبدأ أساسي هو العلاقة بين الروح والمادة ، أو المضمون والشكل ، فلقد كانت المادة تطغى على الروح في الفن الرمزي ، ووقفت المادة والروح على مستوى واحد في صورة الفن الكلاسيكي ثم سيطر الروح وساد في الفن الرومانتيكي . وهذا المبدأ ـ نفسه ـ هو الذي يحكم تطور الفنون الجزئيةِ ولذلك فإن أول فن يبدأ به هيجل هو فن العمارة Architecture بوصفه أقدم الفنون ، وأكثرها تعبيراً عن الصورة الرمزية للفن . ثم يتحدث هيجل عن فن النحت Sculpture بوصفه الفن الذي يعبر عن الصورة الكلاسيكية ، نتيجة لاتحاد الشكل والمضمون ، أما التصوير Painting والموسيقى Music والشعر Poetry فهي من الفنون الرومانتيكية ، لأنه يكاد ينمحي فيها الجانب المادي وتطغى الروح ، ولهذا فهي تلقب بالفنون الذاتية لحياة الروح ، ويعتبر الشعر أسمى الفنون ، لأنه لا يعتمد على المادة إلا لكي يشير إلى الروح والتعبير عنه .

وقبل أن يستطرد هيجل في شرح نسقه الميتافيزيقي في ترتيب الفنون ، فإنه يرد على الرأي الذي يزعم أن الفن قد بدأ بالبسيط Simple والطبيعي Natural فيبين أن الطبيعي(*) والبسيط يختلفان تماماً عن تصور الفن للأعمال الإبداعية ، ولذلك فإن البدايات البسيطة والطبيعية ـ التي نلتقي بها في التاريخ الأنثروبولوجي للإنسان ـ لا تمت بصلة إلى الفن والجمال ، وذلك لأن الجمال يحتاج منذ بداياته ـ من حيث هو عمل فني ـ إلى مهارة متقدمة ، ويتطلب تجارب عديدة ، وتدريباً طويلاً ، والبساطة التي نلتقي بها في بعض الأعمال الفنية المعاصرة هي نتيجة لتدريب طويل ، ولا يتم

---

(3) لهذا لجأ كثير من الباحثين إلى عرض تحليل هيجل لكل فن ضمن حديثهم عن كل مرحلة من مراحل الفن ، انظر على سبيل المثال : كامنسكي Jack Kaminsky في كتابه Hegel on Art وكذلك نوكس Knox —

(4) Hegel: Aesthetics, Vol. II, P. 614.

(*) سبق أن أوضحت استبعاد هيجل للجمال الطبيعي لأنه ليس من إبداع الروح الإنساني .

الوصول إليها إلا بعد توسطات عديدة ، أي بعد أن يتوصل الفنان إلى الجوهري ، ويستبعد التنوع والمبالغة ، ويركز على أشياء بسيطة ومحددة[5] ولهذا لا يمكن اعتبار الأعمال البدائية أعمالاً فنية بالمعنى المحدد لهذه الكلمة ، لأنها تحتوي على مضمون مجرد بشكل أو بآخر ، ولأنها تفتقد إلى الأسلوب Style ، ، وهو الذي يمثل الفن الحقيقي ، فحين نقارن بين عمل فني ما ، وبين عمل بدائي ، سنجد أن الأول ينطوي على أسلوب ما ، سواء في الموسيقى في فن الشعر ، أو في استخدام الجسم البشري في التعبير في فن النحت ، بينما نجد العمل البدائي لا ينتج وفق أسلوب ما ، ولذلك تكثر فيه التفاصيل الثانوية ، التي لا تبرز الجوهري والكلي في العمل الفني ، ولهذا فإن الأعمال البسيطة والطبيعية تمثل مرحلة ما قبل الفن ، بينما بداية الفن ارتبطت باستيعاب الفنان لإمكانيات المادة الوسيطة التي يصوغ من خلالها عمله الفني ، وبقصدية الفنان في أن يشف وينم كل جزء في العمل الفني عن فكره الكلي وروحه[6] . وهذا ما يطلق عليه هيجل أسم « الأسلوب المثالي الجميل المحض » The Ideal, Purely Beautiful Style وهذا ما سبق أن أوضحته في أثناء الحديث عن فكرة الجمال ، حين بينت رؤية.هيجل عن دور الفن في إضفاء الطابع المثالي على الأشياء Idealization أي التعبير عن الكلي والجوهري . والمثال الذي يقدمه هيجل على ذلك الفرق بين الأعمال البدائية والأعمال الفنية هو الفرق بين العمارة بمفهومها البدائي ، التي تكثر من استخدام الكتل الضخمة ، وبين العمارة بمفهومها الفني ، التي تستخدم الكتل البسيطة والصغيرة وتؤدي إلى الشعور بعظم الحجم أيضاً . ويقوم العمل الفني الحقيقي على أساس التوازن بين اكتفاء العمل الفني بذاته ، ، وبين توجهه إلى الخارج ، بمعنى أن يكون مفهوماً من قبل الآخرين ، بينما لا نستطيع أن نفهم العمل البدائي دون أن يشرح لنا صانعه الهدف منه .

ويمكن أن نتساءل : ما هو موقف هيجل من التصنيفات المختلفة(*) التي

---

(5) Hegel: OP. cit., P. 615.

(6) Ibid: PP. 616-617.

(*) يختلف تصنيف هيجل للفنون وترتيبه لها عن التصنيفات التي تجدها في فلسفة الفن وعلم الجمال المعاصر ، فتصنيف كانط ـ على سبيل المثال ـ يختلف عن تصنيف هيجل من حيث ترتيب الفنون ، وتطورها ، ومن حيث الأساس الذي يقوم عليه التصنيف ، فكانط يصنف الفنون على أساس وسائل التعبير ، وهي الكلمة والحركة والصوت ، فتوجد لديه ثلاثة مجموعات للفنون هي : فنون اللغة وتشمل البلاغة والشعر ، وفنون الحركة وهي الفنون التشكيلية مثل العمارة والنحت والتصوير وفن تنسيق البساتين =

قدمها الفلاسفة وعلماء الجمال والفنون ؟ ، والحقيقة أن هيجل قد ناقش التصنيفات المختلفة التي سبقته ، والتي كانت سائدة ، وكعادة هيجل في مناقشة كثير من الإتجاهات ، قد لا يذكر اسم صاحب الإتجاه الذي يناقشه ، ولكن يمكن أن يفهم من السياق الذي يرد فيه ، فمثلاً ينتقد تصنيف كانط وليسنج ، ويرى هيجل أن التصنيف الصحيح للفنون يجب أن ينبع من جوهر الأعمال الفنية نفسها[7] ، لأن مضمون الفن واحد في جميع الحالات وهو الفكرة Idea ، أو التعبير عن الحقيقة . وهو بهذا يحدد موقفه من اتجاهين في تصنيف الفنون ، أولهما : الإتجاه الذي يرى أن الإختلاف بين الفنون يرجع إلى الوسط الحسي الذي يستخدمه كل فن على حدة ، وبالتالي فإن الفنون تصنف طبقاً للوسائط المادية التي تتجلى فيها الفكرة ذاتها . وثانيهما : الإتجاه الذي يصنف الفنون طبقاً للحواس التي تدرك هذه المادة ، على أساس أن طبيعة الأعمال الفنية هي طبيعة حسية ، بمعنى أن الأعمال الفنية لا يمكن إدراكها إلا من خلال الحواس . ويتوقف هيجل عند الإتجاه الثاني بالمناقشة والتحليل ، فيتساءل : هل يمكن الإعتماد على الحواس كلها في تصنيف الفنون ، أم أنه يمكن استبعاد بعض الحواس ؟[8] ويرى هيجل أنه لا يمكن الإعتماد على الحواس كلها في فهم الأعمال الفنية ، لأنه يجبُ استبعاد اللمس والشم والذوق ، لأن هذه الحواس تبعد الإنسان عن استيعاب الفن ، لأنها من طبيعة مغايرة لمفهوم الفن نفسه ، فاللمس Touch يدخل

= وأخيراً فنون اللعب بالإحساسات وتشمل الموسيقى وفن التلوين ، ولهذا فإن مكانة الفنون تختلف تماماً عن مكانتها في تصنيف هيجل ، أما التصنيفات المعاصرة فقد ابتعدت عن الترتيب الهرمي للفنون ، واعتمدت على الحواس في تصنيف الفنون ، وهذا ما قد ناقشه هيجل بالتفصيل ، وتقد هذا الإتجاه في التصنيف ، ومن هذه التصنيفات المعاصرة ، تصنيف نيدونسيل Nédoncelle وتصنيف سوريو Souriau ، ويقوم تصنيف نيدونسيل على أساس تنوع الأحساسات ، فيقول بوجود فنون لمسية عضلية ، وأخرى سمعية بصرية ، أما سوريو فإنه يرى أن الحواس قد تتداخل في تذوق الفن الواحد ، ولهذا فهو يقترح تصنيف الفنون على أساس الكيفيات الحسية الغالبة فيها ، فاللون يكون هو الصفة الغالبة في فن التصوير ، بينما الصوت هو الصفة الغالبة في الموسيقى ، ونلاحظ أن هذه التصنيفات وغيرها لا ترتكز إلى أساس ميتافيزيقي ، بقدر ما ترتكز إلى نظرة فاحصة إلى الإبداعات الفنية ذاتها ، ومنهج هيجل في فلسفة الفن والجمال ، لا يقوم على أساس تأمل الأعمال الفنية واستنتاج سمات عامة للفن ، وإنما يقوم على أساس مفهومه لفكرة الجمال والفن ذاتها ، وهذا هو نفس موقف أفلاطون فهو لا يبدأ من الأشياء الجميلة ، وإنما من فكرة الجمال ذاتها . ولمزيد من التفاصيل حول تصنيف الفنون : انظر : د . أميرة حلمي مطر : مقدمة في علم الجمال ص 132 وما بعدها .

(7) Hegel: OP. cit., P. 621.

(8) Ibid: P. 621.

الذات في الفعل ، أي يجعل الذات الفردية تتدخل في علاقة حسية مع التفاصيل المختلفة ، والفن ليس شيئاً حسياً خالصاً ، وإنما الروح يظهر في الحسي ، ولذلك لا يمكن تصنيف الفنون على أساس حاسة اللمس . وكذلك يفلت العمل الفني من حاسة الذوق Taste لأن الذوق لا يترك للعمل الفني حريته ، ويقيم مع أي موضوع يتعامل معه علاقات عملية وواقعية ، بل إنه يجزىء الموضوع ويستهلكه ، ولهذا لا يمكن استخدام الذوق في تناول العمل الفني ، وإنما يمكن استخدامه في تذوق الأطعمة وإعدادها ، والتعرف على الصفات الكيميائية للأشياء ، والعمل الفني لا يمكن أن يخضع للذوق ، لأن العمل الفني لا يمكن أن يتجزأ ، ولا بد أن يحتفظ باستقلاله الموضوعي تجاه المتلقي ولا يمكن أن يستهلك[9] وكذلك الشم Smell لا يمكن أن يكون واسطة للإدراك الفني ، لأن الموضوعات الفنية لا تعرض نفسها لحاسة الشم ، لأن الموضوعات التي تشم هي التي تبخر مع الهواء الذي نستنشقه .

أما السمع Hearing والبصر Sight ، فهما الحاستان النظريتان التي يمكن أن يتم فهم العمل الفني من خلالهما ، ويضيف إليهما هيجل التمثل الحسي أو التصورات الحسية Sense-Perceptions والبصر يقيم مع الموضوعات علاقة نظرية خالصة ، من خلال الضوء أو النور Light ، الذي يترك للموضوعات حريتها ، ولا يستهلكها ، ولا يتعامل معها بشكل مادي مثل الحواس السابقة ، وكذلك السمع هو الحاسة النظرية الثانية ، ولكنه نقيض البصر ، فهو لا يدرك الأشياء في المكان ، وإنما يدرك الأصوات المرتبطة بالزمان ، أي يتعامل مع الأصوات فحسب ، وهذه الأصوات هي ذبذبات الأجسام ، أي اهتزاز للموضوع دون أن تتحرك حاسة السمع بأي حركة إيجابية تجاه الموضوع الذي تدركه[10] وهكذا نلاحظ سيطرة الطابع الفكري على البصر والسمع ، هذا الطابع الذي تظهر من خلاله الذاتية الخالصة ، فالأذن تدرك روح الجسم المرن ، على نفس النحو النظري الذي تدرك به العين اللون أو الشكل ، وبذلك تصير الجوانب الداخلية للموضوع الجمالي هي نفسها جوانب داخلية للذات . أما التمثل الحسي ، فيقصد هيجل به تلك القدرة التي ترد الصور المسموعة والمرئية إلى الوعي ، حيث تتجمع في مقولات عامة ، وبحيث تقوم بينها ـ عن طريق الخيال ـ علاقات ووحدة[11] فالإنسان يدرك عملاً فنياً ما حين يقوم بتجميع أجزائه في داخله ،

---

(9) Ibid: P. 621.

(10) Ibid: P. 622.

(11) Ibid: P. 622.

بحيث يفهم العلاقات المختلفة من هذه الأجزاء في إطار الوحدة التي يقوم بها التمثيل الحسي لأجزاء العمل الفني . ويمكن من خلال هذا التصور الثلاثي - الذي يجمع البصر والسمع والتمثل الحسي - تصنيف الفنون إلى فنون تشكيلية وهو التي تنشيء مضمونها من خلال إعطائه شكلاً ولوناً موضوعيين ، ويمكن رؤيتهما خارجياً ، وإلى فنون صوتية مثل الموسيقى والشعر بوصفه فناً يعتمد على الألفاظ باعتبارها أصواتاً تتيح إدراك الداخلية والحدس والعاطفة والتمثل الروحي . ونقد هيجل لهذا التصنيف يكمن في أن هذا التصنيف لا ينبع من الفن ذاته ، وإنما يقتبس من أكثر جوانب الفن تجريداً[12] والتصنيف الذي يقترحه هيجل هو تصنيف ينبع من رؤيته الميتافيزيقية للفن ، الذي يعتمد على العلاقة بين الشكل والمضمون في تمثل الفكرة ، الذي سبق الإشارة إليه ، ولذلك فإن أشكال هذه العلاقة وتنوعها هي التي تقدم لنا تصنيفاً للفنون . فالذي يخلق تعدد أشكال الفن وأنواعه هي العلاقة التي تنشأ بين الطبيعة الخارجية ، وبين النفس الإنسانية ، التي يفصح المطلق - من خلالها - عن وجوده ، ولأنه من خلال هذه الذاتية يظهر التعدد ، وتظهر الفروق الفردية ، وتصبح النفس الإنسانية هي العالم الكامل والمتعدد الأشكال للروح في واقعه ، وهي العالم الذي يفصح فيه المطلق عن نفسه وإرادته ، ولهذا فالفروق التي يتوزع فيها المضمون الكامل للفن تتوافق - جوهرياً - فيما يتعلق بالتصميم أو التنفيذ مع ما كنا وصفناه تحت أسماء صورة الفن الرمزي والكلاسيكي والرومانتيكي . ولذلك تمثل الرمزية النمط الرئيسي للفن الذي مهمته تحويل المحيط الخارجي الموضوعي إلى محيط فني جميل للروح ، وبث المدلول العميق للروحي في هذا المحيط . أما المثال الكلاسيكي فهو - على العكس من المثال الرمزي - يمثل المطلق بما هو كذلك في واقعه المستقل ، المرتكز إلى ذاته بينما يعبر المثال الرومانتيكي عن ذاتية الروح والعاطفة في لاتناهيهما ، وفي خصوصيتهما المتناهية أيضاً .

وطبقاً لهذا التصنيف الذي يقدمه هيجل ، الذي يقوم على أساس التطور المنطقي التاريخي للفن ، فإن هناك فنوناً رمزية ، وأخرى كلاسيكية ، وثالثة رومانتيكية ، وطبقاً لهذا الترتيب فإن الفن الأول الذي يبدأ هيجل به ، هو فن العمارة ، لأن العمارة تمثل بدايات الفن ، حيث لم يكن الفن قد وجد بعد المواد المناسبة أو الأشكال الموافقة لتمثيل مضمونه الروحي ، مما يضطره إلى أن يقبل نمط التمثيل

(12) Ibid: P. 623.

الخارجي الصرف ، والمواد التي يستخدمها هذا الفن هي المـواد الثقيلة الوزن ، التي تخضـع لقوانين الثقـل Law of Gravity أما الشكـل فهـو يعتمـد بشكـل أساسي على الجمع بصورة متناظمة Regularly ومتماثلة Symmetrically(*) بين تشكيلات الـطبيعة الخـارجيـة ، وتحقيق كليـة Totality العمـل الفني ممـا يجعله انعكـاسـاً محضً للروح(13) .

وبعد فن العمارة ، يأتي النحت بوصفـه فناً كـلاسيكياً ، يـرتبط مبدؤه ومضمـونه بـالفرديـة الروحيـة التي تجد تعبيـرها في المـظهر الجسمـاني المحايث للروح ، هـذا المظهر الذي يمثله الفن في شكل واقع فني ، ويستخدم النحت ـ أيضاً ـ مواد ثقيلة في كليتها المكانية مثل العمـارة ، ولكنه لا يعـطيها أشكـالاً عضويـة طبقاً لشـروط الثقل ، وإنما يعطيها الشكل الـذي يعبر عن الحيـاة الواقعيـة ، أو الواقـع الحي الروح ، وهـو شكل الهيئة الإنسانية ، الممتلئـة بالحيـاة ، ولكن دون أن تؤثر فيهـا تقلبات الأحـداث والمنازعات والآلام التي تميز الجنس البشري(14) .

وبعد العمارة والنحت ، يجمع هيجل الفنون التي تكون مهمتها إظهار الجـوانب الباطنية الذاتية للروح ، وهـذه الفنون هي التصـوير والمـوسيقى والشعر بـوصفها فنـوناً رومانتيكية . وفن التصوير ، يجعل من الهيئة الخـارجية التعبيـر الكامل عن الباطني ، ومـوضوع التصـوير ليس هـو الله بمـا هـو كـذلـك ، أي كمـا هـو مـوجـود في الـوعي الإنساني(**) ، والوسيلة التي يستخدمها التصـوير لتمثيـل ذلك ، هي تصـوير الأشياء بشكل عام ، سواء تلك التي يجدها في الطبيعة ، أو في المظاهر البشرية ، وذلك بقدر مـا تشف عن الروحي(15) ، وإذا كـان النحت والعمـارة يستخـدمـان الأبعـاد الثلاثيـة للمكـان ، فإن فن التصـوير يستخـدم بعدين من المكـان هما الـطول والعـرض فقط ، ويستخـدم فن التصويـر الظاهـر الحسي لإظهار الجـوانب الباطنيـة للروح ، ويستخدم

(*) سبق أن أشـرت إلى أن قوانين الجمـال الطبيعي التي قـد يستفيد منهـا الفن هي التناظم والتمـاثل والتبعيـة للقوانين Conformity to Law ، وهي تعتبر ـ تقريباً ـ نفس القوانين التي يـستخدمها فن العمارة ، فالعمارة في تصميمهـا العام للكتـل والأعمدة تعتمـد على التماثيـل والتنـاظـر ، والإستفـادة من القـوانين المختلفـة للميكانيكا والمادة في خلق الشكل المعماري . انظر الفصل الثالث من هذا البحث .

(13) Hegel: OP. cit., P. 624.

(14) Ibid: PP. 624-625.

(**) ان الله بوصفه موضوعاً مجرداً لا يمكن تصويره .

(15) Ibid: P. 626.

الألـوان في إبراز الـدرجات المختلفـة الداخليـة . ويسعى التصـويـر إلى خلق منـظور داخلي خاص ، ولهذا فهو يجعل الضـوء يتداخـل في صميم العمل الفني ، وينبـع من الداخل ، بدلاً من الضوء الخارجي الذي يجعـل إبداعـات العمارة والنحت منـظورة ، ولهذا فإن المادة الوسيطة في التصوير تملك نوراً فكرياً ، ملازماً لها ، فهي تنير نفسـهـا بنفسهـا ، وتحمل ـ أيضـاً ـ في داخلها عتمتهـا الخاصـة ، ومن خلال اللون يستـطيـع المصـور تحقيق وحدة الضـوء والعتمة Light and Darkness[16] وتنـافـذهمـا ، وبعـد التصوير نلتقي بالموسيقى ، والسمة الأساسية لها هي الإحساس المتجرد من الشكل ، الذي لا يظهر في الواقع الخارجي ، وإنما من خلال تشكيـلات الأصوات المختلفـة ، التي ما أن تظهر حتى تتلاشى . وبعد الرسم والموسيقى يأتي فن الكلمة وهو الشعـر ، وهـو الفن الحقيقي المـطلق للروح الـذي يـظهـر الـروح ، لأن الكلمـة هي مـادة فن الشعر ، هي وحدها القادرة على أن تتملك كل ما يعقله الـوعي ، وأن تعبر عنـه بجعله مـوضـوعـاً للتمثيـل ، والشعـر ـ عنـد هيجـل ـ هـو أسمى وأغنى الفنـون وأكثـرهـا لا محدودية . والشعر لدى هيجل هو الفن الذي يعبر عن وحدة الفنون ، لأنـه يكرر في دائرته أنماط تمثيل الفنون الأخرى ، فيستفيد من الصوت في الموسيقى ، ويستفيد من فن التصوير أيضاً . وأنواع الشعـر مستمدة من المضمـون والشكل الـذي يستخدمـه ، فالشعر الملحمي يظهر حين يضفي الشعر على مضمونـه شكل المـوضوعيـة ، والشعر الغنائي يمثل القيمة الذاتية ، ويستعين بالموسيقى كي ينفذ بعمق إلى النفس كي يمس الإحساس والشعور . والشعر الدرامي Dramatic هـو الشعر الـذي يحاول التعبيـر عن الجـوانب الـداخليـة للواقـع المـوضـوعي ، واستعين الشعـر الـدرامي بـالمـوسيقى ، وتصاحبه حركات وتمثيل إيمائي Mimicry ورقصات Dances[17] .

ويرى هيجل أن هذه الفنون الخمسـة هي التي تشكل النسق المحـدد والمترابط للفن الواقعي والفعلي ، ويستبعد هيجل الفنون الأخر ، لأنها فنون ناقصـة مثل هنـدسة الحـدائق Gardening وهذا يعني أن هيجـل لا ينفي وجـود فنـون أخـرى غيـر الفنـون الخمسة[18] ، ولكنه يرى أن هذه الفنون هي الفنون الـرئيسية الأسـاسية التي يمكن أن تنشأ من خلالها فنوناً أخرى هجنية ، أي تجمع بين فن وآخر ، مثل فن المسـرح الذي

---

(16) Ibid: P. 626.

(17) Ibid: P. 627.

(18) Ibid: P. 627.

يجمع بين الشعر الدرامي ، والموسيقى ، والتمثيل ، والديكور . ويرى هيجل أن هناك صعوبات كثيرة في تناول كل فن على حدة ، ومن هذه الصعوبات : أن الأعمال الإبداعية ـ في الفنون المختلفة ـ بلغت من الوفرة حداً من الصعب الإحاطة الشاملة به ، إلا بالنسبة للمتخصصين في كل فن على حدة ، ولذلك أصبح كل فن موضوعاً لعلم خاص قائم به ، هذا بالإضافة إلى الجوانب التاريخية المرتبطة بنشأة كل فن من الفنون وتطوره ، لأن هناك ـ بالطبع ـ علاقة مباشرة ، بين أي فن والحضارة التي ينتمي إليها ، وينتج من خلالها ، ولذلك لا بد لمن يتعرض لدراسة أي فن من الفنون الخمسة أن يكون عالماً متبحراً في الفن الذي يدرسه ، وهيجل لا يدعي معرفته العميقة بكل الفنون ، وجوانبها المختلفة ، وإنما يعتبر نفسه مجرد شاهد ، ولا يبغي من عرض آرائه في هذه الفنون ، سوى إبراز وجهة نظره الدامسة في كل فن ، وعلاقتها بفكرة الجمال ، وهذه هي مهمة فلسفة الفن التي تسعى إلى فهم المظاهر المختلفة للفنون وتفسيرها من خلال وجهة نظر فلسفية معينة(19) .

1 ـ العمارة Architecture

العمارة هي أسبق الفنون في ترتيب الوجود ، ولقد ارتبطت الأصول الأولى لفن العمارة بالمنفعة والحاجة التي يؤديها لفن العمارة للإنسان ، وتتمثل البدايات الأولى للعمارة(*) ، في الكوخ أو مسكن الإنسان ، والمعبد كملاذ للإله وجماعة المؤمنين به . ونلاحظ أن هذه الأعمال المعمارية الأولى كانت تقام من أجل هدف معين ، أي لم يبن الإنسان هذه الأشياء من أجل ذاتها ، وإنما لتلبية حاجة الإنسان إلى المأوى ، وحاجته لمكان يتعبد فيه ، وهذه الحاجات لا تنبع من الفن ، وليس من شأنها إبداع

(19) Ibid: P. 629.

(*) أشار هيجل إلى المناقشات التي كانت دائرة في عصره حول ما إذا كانت العمارة بدأت بالبناء بالخشب أو بالبناء بالأحجار ، فيذهب فيتروفيوس Vitruvius (وهو عالم في العمارة ، روماني من القرن الأول قبل الميلاد له كتاب في عشرة مجلدات في فن العمارة ، أوضح فيه تاريخ العمارة ، ودلالاتها في عصره) ـ إلى أن البناء بالخشب كان أسبق من البناء بالحجارة ، وتكمن أهمية هذه المناقشات ـ من وجهة نظر هيجل ـ في أنها تبين أن الأشكال المعمارية تتنوع تبعاً للمواد المستعملة ، ولأن الحجر يحتاج إلى تشكيل كي يمكن الإستفادة منه ، بينما الخشب والأشجار ذات طبيعة طولية ، يمكن الإستفادة منها بشكل مباشر ، وقد اتبع هيرت Hirt هذا الرأي أيضاً . أما عن علاقة هذه المناقشات بفلسفة هيجل ، فإن هيجل قد وظف هذه المناقشات بما يخدم فلسفته ، فبين أن الأبنية الحجرية هي ما تميز العمارة الرمزية والرومانتيكية ، بينما تمتاز العمارة الكلاسيكية بالأبنية الخشبية ، رغم أنها لجأت إلى استخدام الحجر أيضاً ، ولكن الخشب يلبي حاجاتها بسهولة أكثر .

أعمال فنية[20] ، ولكن حين يظهر في وسط هذا الطابع النفعي للعمارة ، ميل إلى صياغة أشكال معمارية يمكن أن تتصف بالجمال والفن ، فعندئذ يكون قد حدث انقسام بين الإنسان وبين المحيط الذي تقدمه العمارة كوسيلة من أجل تلك الغاية الإنسانية[21] ولذلك فالبداية الحقيقية لفن العمارة ، هي التي تتمثل في الأبنية Building التي لها وجودها المستقل ، التي لا تستمد مدلولها من هدف أو حاجة خارجية ، بل تحملها في ذاتها ، ويطلق هيجل على هذه العمارة إسم العمارة المستقلة Independent Architecture وهي عمارة لا يستطيع شكلها أن يعبر عن مدلولها إلا على نحو رمزي ، لأنها تحقق شكلاً رمزياً ، والغرض منه الإيحاء بتمثل ما أو إيقاظه . ولهذا فحين يدرس هيجل مجمل فن العمارة وتقسيماته ، فإنه يأخذ في اعتباره الفروق الملازمة للشيء ذاته ، والتطور التاريخي لفن العمارة على حد سواء ، ولهذا فهو يتحدث في البداية عن العمارة المستقلة أو الرمزية ، ثم يدرس بعد ذلك العمارة الكلاسيكية التي تصوغ الفردية الروحية لذاتها ، وتجرد ـ في الوقت نفسه ـ العمارة من استقلالها ، وتهبط بها إلى مستوى تكتفي معه بتشييد محيط « لا عضوي » Inorganic ، فتنفذ الفن لمدلولات روحية ، متحققة بدورها بصورة مستقلة عن هذا المحيط . ثم يدرس العمارة الرومانتيكية مثل العمارة القوطية التي تشيد المنازل والكنائس والقصور بهدف تلبية الحاجات الإنسانية والدينية . ولكن رغم هذا التطور التاريخي لفن العمارة ، فإن العمارة تبقى ـ بطابعها الأساسي ـ فناً رمزياً ، بشكل جوهري ، رغم تعرضها للتأثيرات الكلاسيكية والرومانتيكية[22] .

أ ـ العمارة الرمزية أو المستقلة :

Independent or Symbolic Architecutre

إن الإهتمام الرئيسي للفن هو أن يجعل التصورات الموضوعية والأفكار العامة قابلة للإدراك من قبل الجميع ، ولكن إذا كانت هذه التصورات والأفكار مجردة ومبهمة ، وليست متعينة بشكل حسي وواقعي ، فإن الفنان/الإنسان يلجأ إلى وسيلة مجردة ـ هي الأخرى ـ لكي يتمكن من تمثلها ، فيلجأ المادي الثقيل ليعطيه شكلاً واضحاً ، ولكنه ليس عينياً ولا روحياً وفي مثل هذه الشروط تكون العلاقة بين الشكل

(20) Ibid: P. 631.

(21) Ibid: P. 632.

(22) Hegel: OP. cit., P. 634.

والمضمون ذات طبيعة رمزية . فمثلاً البناء الذي يكون الهدف الوحيد منه الكشف للآخرين عن مدلول عام ، يشكل رمزاً ـ مكتفياً بذاته ـ لفكرة أساسية لها قيمة عامة ، ولهذا تهدف الهندسة المعمارية إلى إيقاظ تمثلات عامة في هذه المرحلة من العمارة الرمزية أو المستقلة[23] .

وتوجد أمم كثيرة لم تعط لديانتها وحاجاتها أكثر من التعبير المعماري ، وهذا ما نجده لدى شعوب الشرق ، ولا سيما في بابل والهند ومصر القديمة(*) ، اللذين خلقوا إبداعات لا تزال باقية إلى اليوم ، تعبر عن هذا الطابع الرمزي ، وينبع المضمون الذي تطرحه الآثار المعمارية الشرقية من تصورات عامة ، يتجمع حولها الأفراد والشعوب ، أو خلق رمز يربط بين الناس حول تمثلات دينية للشعوب . ولكن هذه التشكيلات الرمزية لا تلبث أن تتمايز ، فيتضح ويتحدد المضمون الرمزي لمدلولاتها أكثر فأكثر ، مما يخلق فروقاً متزايدة بين الأشكال المعمارية ، وهذا ما نجده في اختلاف الأعمدة Pillars والمسلات Obelisks ولذلك كلما زاد استقلال الأجزاء في العمل المعماري الواحد ، أدى هذا إلى نزوع العمارة إلى التطور باتجاه النحت ، وإلى اتخاذ أشكال عضوية هي أشكال الحيوانات والهيئة البشرية ، ولكن من خلال إعطائها أحجاماً مفرطة الضخامة ، بمعنى معاملة العناصر النحتية معاملة معمارية ومثال ذلك تقدمه تماثيل أبي الهول وممنون(**) ومن الآثار المعمارية الشرقية برج بابل Tower of Babylopia فهذا البرج لا يخدم غرضاً معيناً ، وهو بالتالي عمل فني مستقل تماماً ، يرمز إلى فكرة وحدة الشعب الذي شيده[24] ، وهو لا يعبر عن الحرم Holy(***) إلا عن

---

(23) Ibid: Pp. 635-636.

(*) يرى هيجل أنه من الصعب دراسة تطور العمارة الشرقية ، بحيث تدرس أشكال المنزل وتطوره ، لأن العمارة الشرقية ، لا تقدم لنا أي مبدأ يتيح لنا دراسة تطورها من خلاله ، وبحيث يمكن اكتشاف الرابطة التي تربط بين آثار هذه العمارة بعضها ببعض ، لأن المدلولات التي تقوم مقام المضامين ـ كما هو الحال في النمط الرمزي بوجه عام ـ تبقى مجردة ومقتبسة من الطبيعة ، دون أن تترابط فيما بينها بوصفها انبثاقات لذات واحدة .

(**) ممنون Memmon اسم بطل اغريقي ، أنقذ طروادة ، ولقي مصرعه على يد آخيل وقد أطلق هذا الإسم على أحد التماثيل الضخمة الموجودة في مصر القديمة ، وهناك أسطورة تقول : إنه كلما ضربت أشعة الشمس تمثاله أصدر أصواتاً متناغمة ، انظر هيجل الترجمة الإنجليزية ص 637 ـ 638 .

(24) ستيس : فلسفة هيجل ـ الترجمة العربية ص 638 وانظر هيجل ص 639 .

(***) يستخدم هيجل تعريف جوته للحرم المقدس Holy بأنه المكان الذي يجمع النفوس ويعبر عن الرابطة الحميمة الجامعة بين البشر .

See: Hegel: OP. cit., P. 638.

طريق الإشارة في شكل خارجي صرف . هناك أيضاً معبد بعل Bel الذي تحدث عنه هيرودوتس ، فهو لم يكن معبداً وإنما كان حرماً Precinct مقدساً ، وله شكل مربع يبلغ طول كل ضلع من أضلاعه اثنين فورلونج Tow Furlongs (وهو مقياس يوناني قديم ، يعادل 600 قدم ، ويتراوح ما بين 147 ، 192 متراً) ، ولهذا المعبد ثمانية أبراج Eight Towers سبعة منها متشابهة ، بينما الثامن يختلف عنها ، ويرجع هيجل أن العدد سبعة يرمز إلى الكواكب السبعة والأفلاك السبعة . وفي ميديا Media(*) كانت هناك مدن بنيت لأهداف رمزية ، مثل مدينة اكبتانا Ecbatana بأسوارها الدائرية السبعة المتحدة المركز ، وكل سور ملون بلون مغاير الألوان الأسوار الأخرى ، وفي الوسط توجد القلعة الملكية وكنوزها ، وهي ترمز ـ كما يقول فريدريك كرويزر Creuzer (1771 ـ 1858) في كتابه « الرموز والميثولوجيا لدى شعوب العصر القديم » الذي يعتمد عليه هيجل كثيراً ـ إلى دوائر السماء وألوانها السبعة وهي تلتف حول الشمس[25] .

وفي هذه المرحلة من العمارة الرمزية توجد بعض الآثار المعمارية التي تقف في منطقة وسطى بين العمارة والنحت ، مثل الأعمدة الفالوسية Phallic Columns التي تعبد طاقة التناسل الإنجابية التي كانت منتشرة في الهند ، وظهرت في آلهة الخصب الكبر التي تبناها الإغريق أيضاً[26] . وفي الهند ـ بصورة خاصة ـ ظهرت أشكال معمارية في شكل أعضاء تناسلية تمجد عبادة القوة المبخبة ، وفي مصر أيضاً ، نلتقي بالأشكال المعمارية التي تقف في حلقة وسطى بين العمارة والنحت ، مثل المسلات المصرية Obelisks التي لم تشيد لتكون معابد أو منازل ، وإنما ابتكرت لذاتها ، لكي ترمز إلى أشعة الشمس ، وتوجد أيضاً تماثيل ممنون وأبو الهول ، وهي تماثيل أقرب إلى العمارة منها إلى النحت ، وهي أشكال غارقة في الرمزية ، لأن عدد تماثيل « أبو الهول » وتماثيل ممنون ، وترتيب الأعمدة والأروقة يماثل عدد أيام السنة[27] ويصف هيجل معبد الدير البحري وصفاً دقيقاً من خلال ما ذكره هيرودوتس عن مصر ، الذي استمد منه هيجل كثيراً من معلوماته عن الآثار المصرية ، هذا بالإضافة إلى ما ذكره

(*) ميديا : مقاطعة في شمال غرب إيران ، عاصمتها اكبتانا Ecbatana فيها عدد من الآثار يعود تاريخها إلى القرن الثامن ق.م .

(25) Hegel: OP. cit., P. 640.

(26) Ibid: P. 641.

(27) Ibid: Pp. 642-643.

هيرت Hirt أيضاً في كتابه عن تاريخ العمارة لدى القدماء(*) وقد حدد هيجل صراحة ، المصادر المختلفة لمعلوماته عن العمارة الشرقية ، ولذلك فإن عدم فهم هيجل صراحة ، المصادر المختلفة لمعلوماته عن العمارة الشرقية ، ولذلك فإن عدم فهم هيجل لبعض الآثار المصرية ، وحكمه المتحامل عليها كثيراً ، يرجع إلى قلة المعلومات التي تلقاها ، بالإضافة إلى عدم دقتها ، ولهذا كان هيجل يقع فيما سبق أن حذر منه ، وهو أن يبحث عن تأويل من عنده يفسر به هذه الآثار المعمارية ، والصحيح ، هو ألا يسقط تأويلاته على هذه الآثار ، ما دامت معرفته بها محدودة ، وإن أراد أن يفسرها ، فليفسرها وفقاً لتصور ورؤية حضارتها إلى العالم ، وليس وفقاً لرؤيته هو ، ولذلك فهو يحاول فك ألغاز هذه الآثار المصرية ، فيقول : « لم تبن هذه الآثار المعمارية المصرية ، لكي ترمز إلى مشكلة محيرة تبحث عن حل أو مخرج ، بل لكي تمثل مسار الأجرام السماوية ، وتفسر الممرات داخل الأهرامات ـ وهي قبور ـ هجرات الروح المختلفة بعد الموت وتجوالها في المكان[28] وتمثل الأهرام ـ التي يبنى قسم منها تحت الأرض وقسم فوقها ـ الإنتقال من العمارة المستقلة الرمزية إلى العمارة النفعية الكلاسيكية ، وتعبر الأهرام عن ولادة الروح الفردي العيني وصيرورته ، ولهذا فإن المصريين كانوا يحفظون الموتى ككيانات فردية ، لا بد أن يحال بينها وبين الإندثار والإضمحلال في حضن الطبيعة ، عن طريق تحنيط الجسد ، الذي كان يمثل الفردية المباشرة والطبيعة[29] وقد بنى هذا التصور المصري على أساس أعتقاد المصريين أن نفوس البشر خالدة لا تفنى ، وكانوا يؤمنون بدوم الفردية الروحية بعد انفصالها عن الغلاف الجسماني ، ولهذا فإن الأهرام أماكن مقدسة لا بد من الدفاع عنها وتحتوي العمارة المصرية على أبنية مستقلة رمزية ، أي منفذة لذاتها ، وتحتوي أيضاً على عمارة ذات طابع نفعي لإيواء الموتى ، وقد استخدم في الأهرامات الخط المستقيم وهو أنسب خط للعمارة ، والأشكال المستخدمة فيها هي أشكال مجردة ، لأن الشكل الخارجي للأهرام هو شكل مجرد وعقلي وليس عضوياً ، وتهيمن عليه الزاوية القائمة، كما هو الحال في المنزل(**) وقد تطورت العمارة فظهرت أشكال

(*) Geschichte der Baukunst Beiden Alten, Berlin, 1821.

(28) Ibid: P. 645.

(29) Ibid: P. 650.

(**) يرى هيجل أن الكهف أسبق في الظهور التاريخي من الكوخ أو المنزل المشيد من خلال الجدران ، لأن الكهف ينطوي على تعميق وحفر فحسب ، بينما كل من الكوخ والمنزل يتطلب تصوراً مسبقاً يسمى

عقلانية خاصة تسيطر عليها الخطوط المستقيمة والزوايا القائمة والمساحات المسطحة ، وقد أدى هذا إلى ظهور العمارة النفعية ، وقد تولدت العمارة الكلاسيكية من التقاء الأسلوب العقلاني والأسلوب العضوي في العمارة .

ب ـ العمارة الكلاسيكية :

تجمع العمارة الكلاسيكية بين خدمة أغراض الإنسان في إقامة محراب لتماثيل الإله ، يكون مكاناً لاجتماع الناس للعبادة وبين إقامة عمل فني جميل ، بمعنى أن الإنسان يقدم في العمارة الكلاسيكية عملاً فنياً وفي نفس الوقت يستخدمه في محيطه المباشر . ولهذا تتميز العمارة الكلاسيكية عن العمارة الرمزية ذات الطابع المستقل عن المنفعة ، ولذلك فإن الفنان المعماري الكلاسيكي لا يسمح بإطلاق العنان لخياله ، كما هو الحال في العمارة الرمزية والرومانتيكية ، وإنما يحرص الفنان على التكيف مع هدف محدد ، ويراعي عند تصميمه لمبنى معين أن يكون ملائماً للهدف الذي بني من أجله ، ولقد كان الشاغل الأول للعمارة الإغريقية هو بناء مبان عامة من معابد وأعمدة Pillars وأماكن للإقامة والتنزه ، وكانت المساكن الخاصة في غاية البساطة ، وهي نمط أساسي في العمارة الكلاسيكية ، وتبدو العمارة الكلاسيكية أكثر حرية من العمارة الرمزية ، لأن العمارة الرمزية تستعير أشكالها من الطبيعة العضوية ، وأكثر حرية أيضاً من النحت الذي يتقيد بالشروط العامة للشكل البشري ، ولذلك تجد العمارة الكلاسيكية مضمونها في أهداف روحية ، وتعطيه شكلاً تبتكره ملكة الفهم البشري ، بصرف النظر عن كل نموذج مباشر وبصورة مستقلة عنه ، ولكن الحرية هنا نسبية وليست مطلقة ولا تتحرك إلا في مجال محدود(30) . والسمات الأساسية للعمارة الكلاسيكية تظهر في بناء المنزل ، فتتضح في طول البناء وعرضه وارتفاعه ، وفي النسب بين ارتفاع الأعمدة وسمكها ، وكذلك فيما يتعلق بعدد الأعمدة Columns والفواصل Intervals فيما بينها ، وبطبيعة الزخرفة Decoration وتنوعها أو بساطتها ،

الإنسان إلى تنفيذه في الواقع ، والكهف يكتفي بما هو موجود في الأصل ، ولهذا فهو لا ينطوي على حرية كالتي ينطوي عليها البناء في الهواء الطلق ، ولكن إذا تأملنا السراديب والكهوف سنجد أنها تنطوي على كثير من السمات المعمارية الموجودة للأبنية فوق سطح الأرض ، ولهذا فهي تمتلك طابعاً رمزياً حقاً مثل كهف ميترا Mithas (وهو كبير الآلهة عند الفرس وقامت حوله عبادة سرية في اليونان والامبراطورية الرومانية) حيث تحتوي على قباب وأروقة ترمز إلى مسار الأفلاك السماوية .

See: Hegel: Aesthetics, Vol. II, P. 649.

(30) Hegel: OP. cit., P. 661.

وقد عرف القدماء كيف يهتدون إلى هذه النسب(*) والإنسجام فيما بينهما بالغريزة[31] وتتحدد الأشكال المعمارية الكلاسيكية في المعبد والمنزل وأشكالهما الخاصة التي تعتمد على الأعمدة ، لأن المنزل يتكون من الناحية الميكانيكية الصرف من كتل حافلة Masses Carrying Load وكتل محمولة Carried ، ويقدم هيجل دراسة هندسية لهذين الجانبين ، لكي يبين السمات العامة التي تميز العمارة الكلاسيكية . وتعتبر الكتل الحاملة هي أهم ما يميز البناء الكلاسيكي ، الذي كان همه الأول بناء ركائز يعطيها شكل الأعمدة ، ويرتكز السقف على الأعمدة ، ويضغط عليها ضغطاً متماثلاً . ويمكن للسقف أن يكون بزاوية قائمة أو بزاوية حادة أو منفرجة ، ففي البلاد الحارة التي لا ينزل فيها المطر يكون السطح مستقيماً ، بينما يكون السطح مائلاً في البلاد الممطرة ، والمعابد القديمة تستخدم السقف الذي يتكون من سطحين ، يشكل أحدهما زاوية منفرجة ، ومثل هذا الإنجاز يستجيب تماماً لمقتضيات الجمال ، لأن السقف المسطح يشعرنا أن هذا البناء يمكن البناء عليه ، مهما كان عالي الإرتفاع ، بينما السقف المائل يدل على أن البناء قد انتهى ، ولعل هذا هو السبب أيضاً في إعجابنا بالأهرامات بوصفها أسطحاً مائلة[32] .

أما البناء البدائي فكان يستخدم ـ أساساً ـ أربعة أعمدة ، والجزء الخالي بينها تقام فيه أنصاف أعمدة (وقد أوضح هذا فيتروفيوس Vitruvius وهيرت في كتابه : مبادىء فن العمارة لدى الإغريق . برلين 1808) Principles of Architecture on Greek وقد حذر جوته في مقال له بعنوان حول العمارة الألمانية (1773) On German Architecture من الإسراف في استخدم الأعمدة ، رغم أنه لم ينكر جماله ، ولذلك كان ينكر على عمارة القرون الوسطى والأزمنة الحديثة ، أنها لم تستخدم العمود في بناء المساكن ، لأن البيوت أصبحت تقام من خلال أركان أربعة

(*) أشار هيجل إلى معنى عبارة شليخل أن العمارة « موسيقى متحجرة » ، لكي يربط بين العمارة والموسيقى على أساس تناغم العلاقات التي تقبل ردها إلى أعداد ، وبالتالي من السهل إدراكها وفهمها في سماتها الأساسية فمثلاً يشبه هيجل قاعدة العمود ، وتاجه ببداية العمل الموسيقي ونهايته ، وقد استخدم شلنج (1775 ـ 1854) هذه العبارة أيضاً في محاضراته في فلسفة الفن حيث قال :

The Architecture Frozen Music.

See: Hegel: OP. cit., P. 662.

(31) Ibid: P. 663.

(32) Ibid: P. 665.

وليس من خلال الأعمدة ، وقد أخذ هيجل وجهة نظر جوته Goethe ، بأننا إذا أصررنا على قيام العمود فلا بد أن يكـون مستقلاً عن الحـائط ، وأن يكون أمـامه ، ذلـك مثل العمـود المربـع الذي تستخـدمه العمـارة الحديثـة[33] . ونجد في العمـارة الإغريقيـة الـرواق Hall وهو عبـارة عن بنـاء من الأعمـدة الأربعـة ، مكشـوف دون أن يكـون لـه جدران ، وكانت تبنى فيه التماثيل ، ولذلك فإن العمارة الكلاسيكيـة لا حاجـة بها إلى الجدران كركائز ، وإنما تعتمد على الأعمـدة[34] . ويعتبر المعبـد الكلاسيكي صـورة جمالية تراعى التناغم في العلاقات والنسب الإرتفاع والعرض والإرتفـاع ، بحيث يبدو كـل عنصر من العنـاصر السـابقة متسقـاً مع الآخـر ، ولهذا كـان الإغـريق يبعـدوا عن الزخرفة الدقيقة التي يمكن أن تطمس الوحدة الكلية المشتركة للبناء ككل(*) مثل معبد أثينـا Athene نـرى الأعمـدة الثمـانيـة في أثينـا ، ومعبـد زيـوس الأولمبي Olympian Zeus ، وتتيـح الأعمدة أن يكـون الناس في مـواجهة الهـواء الـطلق مبـاشـرة ، وحتى المبـاني التي كان بهـا جـدار ، كـان يتم الحـرص على أن تكـون العين منفتحـة على الخارج ، وهكذا تتبدى المعابد في بساطتها محببة إلى النفس ، لأن البنـاء قد بني من أجـل حركـة دائبة وانتقـال حر ، وبحيث لا يكـون مكانـاً ينعزل فيـه الناس عن العـالم الخارجي ولهذا فإن الأساليب المختلفة للعمارة الكلاسيكية تظهر في الفروق الأساسيـة القائمة بين كل أسلوب في استخدام الأعمدة[35] .

والأسـاليب المعـروفـة في العمـارة الكـلاسيكيـة هي الأسلوب الأيـوني Ionic والـدوري Doric والكـورنثي Corinthian ، ويعتبـر الأسلوب الـدوري هـو أقـرب الأساليب إلى العمارة البـدائية الخشبيـة ، ولهذا يتميـز بالثقـل في الأشكال ، والثبـات والمتـانة التـابعين للوزن ، ولـذلـك نجـد الأعمـدة ـ في الأسلوب الـدوري ـ أعـرض وأخفض في الإرتفاع ، وفي أقدم عهـدها كـان ارتفاع العمـود لا يتجاوز ستـة أضعاف القطر السفلي للعمود ، ويظهر هذا الأسلوب في معابد باستوم Paestum(**) وفي زمن

---

(33) Ibid: P. 672.

(34) Ibid: P. 673.

(*) استخدم هيجل الألفاظ والمصطلحات اليونانية الخاصة بالعمارة لدى الاغريق في وصف المعبد ، فالحجرة الرئيسية (فاوس) Vaos ، والدهليز (برونادس) Povaos والخلفية (أوبيسثرمونوس)
See: Ibid: P. 675.

(35) Ibid: P. 675.

(**) مدينة من مدن إيطاليا القديمة على خليج سالرنو ، فيها معابد اغريقية تعد نموذجاً للطراز الدوري .

لاحق ، أصبحوا يزيدون في ارتفاع الأعمدة طولياً إلى سبعة أضعاف القطر ، والمسافة بين الأعمدة تبلغ ضعف سمك العمود[36] . أما الأسلوب الأيوني Ionic فهو يتسم بمزيد من المرونة والرشاقة ، دون أن يتخلى عن البساطة ، وارتفاع الأعمدة - في هذا الأسلوب - يبدأ من سبعة إلى عشرة أضعاف القطر السفلي للعمود ، وإذا كانت المسافة بين الأعمدة ثلاثة أقطار ، فلا بد أن يكون ارتفاعا معادلاً ثمانية أقطار ، ويتميز العمود الأيوني بأنه لا يرتكز مباشرة إلى أساس البناء ، بل تكون له قاعدة ذات عدة أجزاء . أما العمارة الكورنثية Corinthian فهي تقوم على نفس الأساس الذي تقوم عليه العمارة الأيونية ، ولكنها تتميز عنها بالزخرفة ، ويزيد العمود الكورنثي في الإرتفاع عن العمود الأيوني[37] .

ويتناول هيجل - بعد ذلك - العمارة الرومانية بوصفها تشغل موقعاً وسطاً بين العمارة الإغريقية والعمارة المسيحية في استخدام القوس المنحرف Arch[*] والعقد Vaults ، ويبين أن الطابع العام للعمارة الرومانية يختلف تماماً عن العمارة الإغريقية ، وذلك لأن الإغريق كانوا ينشدون أهدافاً نفعية في أبنيتهم ، وكانوا يسعون ألى الكمال الفني الذي يتحقق في بساطة البناء وخفته ، أما الرومان فكانوا على العكس من ذلك ، يسبغون على أبنيتهم قدراً أكبر من البذخ والزخرفة ، وقدراً أقل من الرشاقة ، ولذلك كانت تظهر الزخرفة المبالغ فيها في مبانيهم العامة والخاصة ، وقد قلد الإيطاليون والفرنسيون في بنائهم نمط العمارة الرومانية واعتبروها نموذجاً يحتذى به ، أما الألمان فاعتبروا العمارة الإغريقية هي النموذج الذي ينبغي تقليده[38] .

ج - العمارة الرومانتيكية :

تشمل العمارة الرومانتيكية في الكنائس القوطية Gothic ، وفي البيت المعزول عن الخارج ، الذي يعبر عن الروح المسيحي الذي ينطوي على ذاته ، ولذلك نجد الكنيسة القوطية عبارة عن نطاق يلم شمل الجماعة المسيحية في داخله لتخلو إلى

---

(36) Ibid: P. 678.

(37) Ibid: P. 689.

(*) يقال إن المبتكر للعقد والقوس Arch and Vault في البناء هو ديموقريطس الفيلسوف الاغريقي (نحو 460 - 370 ق.م) ، وقد ذكر هذا سنيكا في الرسالة التسعين من رسائله (4 ق.م - 65 بعد الميلاد)
See: Hegel: OP. cit., P. 681.

(38) Ibid: PP. 682-683.

ذاتهـا ، وتستغرق في التأمل وتتسامي فوق التنـاهي ، وهذا التسـامي Elevation هـو الذي يسبغ على بيت الله طابعه الحقيقي ، ويصبـح للعمارة مـدلول يبعـد بها عمـا هو نفعي محض ، ولـذلك فـإن الشعور الـذي يولـده المعمار القـوطي هـو الإنفصـال عن العـالم الخارجي ، والتحـرر من الطبيعـة الخارجيـة ، ولـذلـك لا يصـل أي شيء إلى الداخل ، حتى أشعة الشمس لا تصل إلا بعد أن تمر عبر الزجـاج الملون[39] . وعلى العكس من هـذا نجد العمـارة الإغـريقيـة التي تحـرص على التـواصـل مـع الـطبيعـة الخارجية ، ولذلك لا نجـد الجدرات التي تفصـل الداخـل عن الخارج ، وإنمـا نجد الأعمدة فقط ، التي تجعل من الداخل منفتحاً على الخارج . وبناء عل هذا فإن شكل العمـارة القوطيـة يعبر عن الإختـلاء بالنفس ، والتسـامي بها من خـلال العبـادة ، ومن خـلال التجـرد من الخـارج ، وتؤلف الأبـراج Towers التشكيـل الخارجي الأكثـر استقلالاً ، وتمثل أعلى ذرى المبنى ، وتستخدم الأبراج كقباب Belfries للأجراس ، على اعتبـار أن رنين الأجراس يؤلف جـزءً أسـاسيـاً من القـداس المسيـح[40] . فهـذه الأصـوات البسيـطة ، والـلامحـددة تشكـل نـداءً احتفـاليـاً ، مـوجهـاً إلى النفس من الخـارج ، وكأنمـا يدعـوها إلى التهيـوء للإختـلاء الحقيقي الـذي ينتـظرهـا . وتلعب الزخرفة في العمارة القوطية دوراً كبيراً ، فهي تضفي على الأجزاء حجماً يبدو أكبـر مما هي عليـه ، وتستخدم أشكـالاً تنزع نحـو الأعلى تنـزع نحـو الأعلى ، مثـل الأقـواس المنحرفة Pointed Arches ، والدعائم ، والمثلثات المتساوية الساقين ، ونتيجـة لهذا تتحطم الوحدة البسيطة للكتل الكبيرة ، وتتجـزأ إلى عدد كبيـر من التفاصيـل الخاصـة والمتنـاهيـة[41] ويميـز هيجـل بين العمـارة القـوطيـة التي تـطورت في القـرن الثـالث عشـر(*)، وبين العمارة مـا قبل القـوطية أي العمـارة التي جاءت مبـاشرة بعـد العمارة الرومانية ، واستقت منها مصدرها ، وتأثرت بالعمارة الكلاسيكية والرومانية .

وبالتوازي مع تطور العمارة الدينية المتمثلة في الكنائس ، تطورت أيضاً العمـارة

---

(39) Ibid: P. 685.

(40) Ibid: P. 696.

(41) Ibid: PP. 685-696.

(*) تنتسب العمارة القوطية إلى الشعب القوطي الذي ينقسم إلى فرعين كبيرين هما الأوستروقوط والفيزيقوط ، والأستروقوط شعب جرماني ، زحف من موطنه على ضفـاف الدانـوب إلى إيطاليـا ، وأقام مملكـة دمرهـا جوستنيانوس سنة 552م ، ويطلق الدارسون على هذه العمارة الألمانية أو الجرمانية ، وتـوجد آثـار قديمـة لهذه العمارة في أسبانيا .

الدنيوية التي أخذت طابع المحاكاة للأبنية الدينية ، وعدلت فيها بحيث تتكيف مع أهدافها الخاصة ، وفيما عدا الإنسجام العام بين الأشكال والنسب ، فإن الفن اقتصر دوره على زخرفة الواجهات ، والأبواب والمداخل والأبراج ، وحافظ على مبدأ النفعية الذي كان المبدأ العام للبناء كله ، وفي العصر الوسيط كان النمط الرئيسي للمسكن المدني هو نمط المساكن المحصنة المبنية عند سفح تل أو على قمة جبل ، فالبيوت كانت تتميز بالمتانة والأمان ، وكان دور الفن يقتصر على الزخرفة فقط[42] .

وقد أشار هيجل إلى العلاقة التي قد تبدو ظاهرة بين العمارة الإسلامية ، والعمارة القوطية ، لأنه يرى أن هناك فروقاً جوهرية تفصل بينهما ، لأن ما يميز العمارة العربية في العصر الوسيط ، ليس القوس المنحرف ، وإنما الشكل المسمى حدوة الحصان Horse Shoe Arch بالإضافة إلى أن المباني العربية ـ المكرسة لعبادة مغايرة للتصور المسيحي ـ تتسم بغنى وبذخ شرقيين ، وبكثر الزخارف المقتبسة أشكالها من عالم النبات ، والزخرفة التي تجمع بين الأشكال الرومانية والقرون الوسطى[43] والحقيقة أن ملاحظة هيجل عن العمارة الإسلامية ليست في محلها ، لأن العمارة الإسلامية كانت تتميز بوحدة الطابع ، والبساطة في البناء بحيث يعبر عن روح الإسلام ولقد كانت « العمارة الإسلامية هي الفن الجامع لجميع الفنون الإسلامية ، فالمسجد بأشكاله المختلفة يعبر عن عنصر التوحيد في الإبداع الجمالي الإسلامي »[44] ، وقد تأثرت العمارة الإسلامية بالبيئة المحيطة بها ، فإذا كان الصحن المكشوف للمسجد يناسب البلاد غير الممطرة ، فإن المسلمين ـ في عمارتهم ـ استفادوا من العمارة البيزنطية والقوطية ، لكنهم لم ينقلوها كما هي ، « فحين شاء المسلمون أن يضيفوا سقفاً إلى المسجد جعلوه في شكل القبة رمزاً للسماء ، فأقاموها على الجزء الواقع أمام القبلة مباشرة . . . غير أن المعماريين المسلمين لجأوا إلى القبة الساسانية ذات الخناصر المعقودة إلى أعلى[45] ، وهناك أوجه تشابه بين الكنيسة القوطية والمسجد الإسلامي ، فمثلاً تمتلىء الكنائس من الداخل بالأقبية الأسطوانية المتتالية التي

---

(42) Ibid: P. 698.

(43) Ibid: P. 698.

(44) د . شاكر مصطفى : في الفن الإسلامي ، مجلة الفن المعاصر ، العدد الأول خريف 1986 ، القاهرة ص 108 .

(45) ثروت عكاشة : القيم الجمالية في العمارة الإسلامية ، عالم الفكر ، الكويت ، سبتمبر 1984 ص 174 ـ 175 .

تحاكي قمم الأشجار . . . ويحاكي الجامع بأعمدته صوار النخيل ، فيبدو في غاية متفتحة لا يكتنفها سر ولا غموض »[46] ، وهذا يبين أن تصميم الجامع هو النموذج الذي يعبر بوضوح عن جوهر عقيدة الإسلام بوصفه ديناً أصيلاً له شخصيته المتميزة .

وبعد أن ينتهي هيجل من « فن العمارة » ، فإنه يشير إشارة سريعة إلى فن الحدائق Horticulture الذي يخلق الروح محيطاً طبيعياً ، ويحاول تحويل المنظر الطبيعي بحيث يخضع لتناول معماري بحيث يكون متناغماً مع سائر البناء ، ومثال ذلك حديقة سان سوسي Sans Souci(*) ولا بد أن نميز ـ في فن الحدائق ـ بين العنصر التصويري (التشكيلي) ، والعنصر المعماري فالحديقة ليست إبداعاً معمارياً بمعنى الكلمة ، وليست بناءً مشيداً بأشياء طبيعية ، وإنما هي نتاج مجهود تصويري ، يدع الأشياء في حالتها الطبيعية الكبيرة والحرة ، بحيث يؤلف منها منظراً متكاملاً يبهجنا ، ولقد حقق فن الحدائق الكمال لدى الصينيين والمغول والفرس ، بوصفه محاكاة للطبيعة ، ولقد تحقق المبدأ المعماري في فن الحدائق الفرنسي ، لأن الحدائق الفرنسية المنظمة تتألف من ممرات طويلة متناظمة Regularity ، تحفها الأشجار من الجانبين[47] .

2 ـ النحت Sculpture

يعبر فن النحت عن عودة الروح إلى ذاته ، والإنسحاب من الطبيعة اللاعضوية المرتبطة بقوانين الثقل Gravity ، التي تسعى إلى التعبير من خلالها عن الروح ، وإذا كانت المادة الجامدة في العمارة شديدة الجمود Grass ، فإن المادة التي يستعملها النحت هي المادة العضوية التي تحكمها قوانين الحياة وذاتيتها الداخلية الخاصة ، وبصفة خاصة المادة العضوية على هيئة الشكل البشري ، ولهذا يتحرر الشكل النحتي من التحديد المعماري الذي يقدم للروح طبيعة ومحيطاً خارجيين ، وعلى الرغم من هذا ، فإن هناك صلة وثيقة بين النحت والعمارة لأن من المستحيل صنع تمثال دون أن نهتم بالموضع الذي سوف يشغله[48] . و« الشكل البشري يؤلف مركز النحت ، لأن الجسم البشري هو التجسيد المادي الكافي للتعبير عن الروح ، بمعنى أنه يتجاوز أي

---

(46) المرجع السابق ، ص 175 .

(*) سان سوسي : قصر ملكي قرب بوتسدام ، بناه كنوبسلدورف لفريدريك الثاني سنة 1745 .

(47) Hegel: OP. cit., PP. 699-700.

(48) Ibid: P. 701.

شكل حسي خالص ، لأن الروح كامنة هنا في الشكل[49] ، ولهذا فإن الشكل والمضمون يوجدان في وحدة وتوازن كامل ولذلك ، فإن النحت هو فن كلاسيكي في الأساس .

المضمون الجوهري للنحت The Essential Content of Sculpture

يحقق النحت إبداعاته من خلال المادة التي تعتمد على المكان في تحركها العام ، ولا يستخدم من خصائصها سوى الأبعاد المكانية العامة ، وتتماثل هذه الأبعاد مع موضوعية الروح ، الذي لم يكن قد تمايز عن جوهره ، وعن وجوده في الـ[illegible] هنا ، الجسماني ، والمهمة التي تقع على عاتق النحت في تمثيل الإلهي بما هو كذلك في سكونه وتساميه اللامتناهيين ، خارج نطاق الزمن ، أي الإلهي الذي يتمتع باستقرار تام ، وليس له شخصية ذاتية ، ولذلك فهو غير ملزم بالإختيار بين عدة أفعال ، أو المفاضلة بين عدة أوضاع[50] ، إن النحت الذي يستمد مضمونه من الروح الموضوعي لا يجوز له أن يتخذ موضوعات له سوى تلك التي يمكن التعبير عنها من خلال أبعاد المكان الثلاثة ، لأنه لو حاول النحت أن يعبر عن الموضوعات غير القابلة للتمثيل عن طريق هذه الأبعاد ، فإنه يجد نفسه أما مضمون يعجز بحكم المواد التي يستخدمها عن تمثيله والتعبير عنه بصورة مطابقة . وإذا كان المنزل يؤلف ـ في العمارة ـ الهيكل العظمي التشريحي ، الذي صاغه فن العمارة ، وارتقى به إلى مستوى الكمال ، فإن الهيئة البشرية هي التي تقدم للنحت النموذج الأساسي لإبداعاته . وتتميز الهيئة البشرية عن الهيئة الحيوانية بأنها ذات طابع روحي ، ولذلك فإن الجسم البشري ليس موضوعاً طبيعياً محضاً ، وإنما وظيفته أن يمثل بأشكاله وبنيته الحياة الحسية والطبيعية للروح ، مع تمايزه في الوقت نفسه ، من حيث هو تعبير عن داخلية من نوع أرفع وأرقى من الجسم الحيواني ، رغم تشابه الجسم الحيواني مع الجسم الإنساني[51] ، والصورة البشرية The Human Form لا تعبر عن الروح بصورة عامة فقط ، بل إن الجوانب الباطنية للروح تنعكس في جميع تفاصيل النموذج ، وجميع خصائصه ، وفي ملامحه ، وفي مسلك الجسم ووقفته(*) ولكي يعبر النحت

---

(49) ستيس : فلسفة هيجل : الترجمة العربية ، ص 642 .

(50) Hegel: OP. cit., P. 710.

(51) Ibid: P. 714.

(*) يشير هيجل إلى بعض المحاولات التي تحاول أن تثبت العلاقات التي يمكن أن تقوم بين الروح والجسم ، =

عن المضمون الجوهري للروح ، فلا بد أن يستبعد الفنان كل المظاهر الخصوصية العارضة والجزئية ، لأن المضمون المطابق للنحت يتنافى معها ، ولهذا يسمى العمل النحتي The Work of Sculpture إلى التمثيل الجانب الدائم والعام ، والخاضع لقوانين ثابتة من الجسم البشري ، وهو يقدم الشكل الفردي من خلال ربطه بأوثق الروابط ، وعلى الفنان أن يستبعد السيماءات Mien الخاصة بالإنسان من وجهة نظر علم الفراسة Physiognomy (ينطوي التعبير الفراسي على العديد من الفروق بين الأشخاص ، التي تظهر في الوجه ، وتنم عن موقف ما ، مثل : ابتسامة مفاجئة ، وبريق خاطف العينين ، والفم والعين هما اللذان يدلان من هذا المنظور على أكبر قدر من الحركة ، ويثبتان أنهما الأقدر على أن يعكسا أبسط خلجة من خلجات النفس ، وأن يجعلاها منظورة ، وهذا كله يناسب فن التصوير أكثر ، بينما النحت يركز على السمات الدائمة للتعبير الروحي) . ورغم أن فن النحت يستبعد كل ما هو عارض ومتقلب في الأشكال الإنسانية ، إلا أنه يحاول أن يضفي - في الوقت نفسه - على الشكل درجة معينة من الفردية الجوهرية Subustantive Individuality[52] ، وهكذا يتبين لنا أن النحت هو الفن الذي يستطيع أن يقدم التوافق التام بين الخارج والداخل ، ولهذا ينظر هيجل إلى النحت بوصفه الفن الذي يجسد المثال الكلاسيكي ، ولذلك فهو يحتل مكاناً مركزياً في نمط الفن الكلاسيكي ، ولقد كان الإغريق يملكون أعلى درجة من هذا الحس التشكيلي الأمثل في تصورهم للإلهي والبشري ، وقد ساعدنا النحت الإغريقي في فهم الشعراء والخطباء والمؤرخين والفلاسفة ، لأنه يمثل التطابق الحقيقي بين الداخل والخارج ، ولذلك كان العصر الذهبي للنحت الإغريقي يعاصر أهم فترة في التاريخ اليوناني القديم ، فمثلاً نجد فيدياس Phidias[*] يعاصر بيركليس Pericles .

= أو بين طباع الشخصية وصورة الجسد ، مثل علم تمييز الأمراض Pathognomy وعلم الفراسة Physiognomy ويرى هيجل أن الفراسة هي وحدها التي يمكن أن يكون لها قدر كبير من الأهمية ، على اعتبار أنها تدرس الكيفية التي تتجلى بها أهواء وعواطف محددة من الجسم أيضاً ، رغم عدم دقتها ، ويشير في هذا إلى جال Gall (1758 - 1828) ، وهو طبيب ألماني ، مؤسس علم فراسة الدماغ ، أما علم تمييز الأمراض ، فلم يستفد منه فن النحت ، لأنه لا يستطيع أن ينقل رجفات اليد والجسم والشفاه على سبيل المثال في ساعات الغضب ، لأن الإبداعات النحتية ثابتة .

See: Hegel: OP. cit., PP. 715-716.

(52) Ibid: P. 718.

(*) فيدياس Phidias (490 - 431 ق.م) من أعظم نحاتي الاغريق ، كلفه بيركليس بتزيين معبد البارثينون ، وتولى الإشراف على بنائه فوق الأكربول أهم تماثيله زيوس .

ـ مثال النحت The Ideal of Sculpture

هناك فكرة يكررها هيجل باستمرار ، وهي « أن الفن الكامل ، يسبقه بالضرورة الفن الناقص »[53] ، بمعنى أن أي فن من الفنون لا يصل إلى ذروة اكتماله مرة واحدة ، وإنما تسبقه ـ دوماً ـ محاولات ناقصة تمهد لهذا الفن ، والمرحلة التي مهدت إلى الوصول إلى ذروة اكتمال فن النحت ، هي المرحلة الرمزية(لاحظ أيضاً أن المرحلة الرمزية في تاريخ الفن عند هيجل مرتبطة بالحديث عن بدايات الفن ، وليس اكتماله ، لأنه يرى أن رمزية الفن هي علامة على عدم اكتماله ، ولذلك فإن محاولات الأطفال في التشكيل بالصلصال أو الرسم ، هي محض رموز لأنها تلمح إلى الموضوع الحي المطلوب تمثيله ، وفي كثير من الأحيان ، لا يرتبط لدى الأطفال بمدلوله وواقعه ،) ولهذا فإن النحت تسبقه ـ أيضاً ـ مرحلة رمزية ، وليس النحت فناً رمزياً ، كما يتمثل في العمارة التي بلغ أو اكتمالها في النمط الرمزي ، والسبب في ذلك أن النحت بطبيعته فن كلاسيكي ، والمرحلة الرمزية في النحت يمثلها الفن المصري القديم ، ولهذا يقول هيجل : « . . . يبدأ الفن بأن يكون هيروغليفياً ، بمعنى أنه لا يتألف من إشارات عارضة ، بل يشكل رسماً تقريبياً للموضوع الغرض منه أن يكون قابلاً بقدر أو بآخر للتمثل »[54] .

وفن النحت ليس مهمته التعبير الحي عن الحاضر ، وإنما تقديم فكرة عامة عن الموضوعات التي يتناولها ، ويبدو أن أساس التمثل في الفن المصري القديم هو التجريد ، لأنه حين يتناول موضوعاً ما ، فإنه لا يذكر التفاصيل العرضية والجزئية ، وإنما يذكر السمات العامة ، وهذا ما نجده في تمثيل فن النحت الإلهي Divine ، وبحكم ذلك يبدو الفن اصطلاحياً ، وهذا ما نجده في الفن المصري القديم والفن الإغريقي والمسيحي أيضاً[55] وحين يصل فن النحت إلى المرحلة التي يتصرف فيها الفنان وفق حريته ، فإنه يدرك المرحلة التي يطلق عليها هيجل العمل النحتي المثالي The Ideal Sculpture Form ولذلك فإن النحت قد استطاع تحقيق المبدأ العام للفن الكلاسيكي في مظهر الهيئة البشرية ، حين بدأت تنتج الآثار الفنية بوصفها نتاجاً حراً لروح الفنان ، ولم يعد الفنان يكتف بأن يعطي ـ بواسطة معالم تقريبية وتعبيرات

---

(53) Ibid: P. 621.

(54) Ibid: P. 721.

(55) Ibid: P. 622.

مبهمة ـ فكرة عامة عما يريد تمثيله ، كما أنه لم يعد يكتفي بقبول ونسخ الأشكال التي يلتقي بها من حوله ، وإنما حاول أن يقيم تناغماً مشرباً بالمضمون الروحي ، بين تفرد الوقائع والأحداث الفردية وبين الأشكال العامة للهيئة البشرية ، ولهذا حاول الفنان أن يضفي طابعه الخاص وحياته على الأعمال الفنية(56) ، وقد وضح تأثير هذه الحرية الحية وسحرها في الأعمال الفنية ، لأن التفرد الحر الذي يحيي جميع الأجزاء يأتي من حدس الفنان ، وهذا ما يشكل جوهر عمله ، حيث نجد كل جزء من العمل النحتي واضحاً ، مما يعني معرفة الفنان العميقة ، ودراسته ـ أيضاً ـ للأوضاع والأحوال التي تكون عليها شتى الأجزاء في حالتي السكون والحرية ، ولذلك فحين ننظر إلى أي عمل فني نشعر بهذه الوحدة العضوية الكلية التي تهيمن على العمل النحتي ككل ، فكل جزء ـ رغم تفرده وخصوصيته ـ يحتوي على علاقات وثيقة ، وانتقالية ودائمة مع الكل ، وهذا ما يجعل الحياة تدب في كل نقطة من نقط التمثال . وان كل جزء مهما قل شأنه يماثل هدفاً معيناً ، ويبقى في الوقت نفسه في حالة تدفق متواصل ، فلا قيمة له إلا بالنسبة إلى الكل ، ولا حياة له إلا في الكل وبه(57) وهذا التدخل اللامحسوس للمعالم العضوية بعضها في بعض ، والذي يتطلب إعداداً وجدانياً دقيقاً ، وهو ما يعطي الأجزاء تلك الحياة ، ويضفي عليها ذلك الطابع المثالي ، وبفضلها يبدو الكل وكأن به نفحة روحية Spiritism وقدرة الفنان في صنع هذا لا تتأتى من الإستنساخ المحض للطبيعة ، وإنما من حذف الطبيعي المحض في التعبير الجسماني ، ولهذا تتجلى الهيئة البشرية ـ بفضل النحت ـ لا على أنها شكل طبيعي محض ، وإنما على أنها تمثيل للروح وتعبيره . وهكذا إذا كان المثال ، بالمعنى الحقيقي والدقيق ، يعطي الروحية تعبيراً عينياً وجسمانياً ، فلا يمكن بالتالي للعمل النحتي أن يستمد مدلولاته إلا من مضمونه الروحي Spiritual Content(58) . وقد درس هيجل بعد ذلك المظاهر الخصوصية للشكل البشري في النحت المثالي(*) ، من خلال تحليله للوجه الإغريق الجانبي Profile ، وأوضاع وحركات الجسم ، والملابس(59) ويحلل هيجل السمات المختلفة للوجه الإغريقي ـ كما تبدو في أعمال النحت ـ والنسب المختلفة بين

(56) Ibid: P. 725.

(57) Ibid: P. 626.

(58) Ibid: P. 726.

(*) أشار هيجل إلى أنه اعتمد في هذا الجزء على دراسات Winckelmann التي وصف فيها الأشكال الخصوصية ، والكيفية التي عالج بها الفنانون الاغريق هذه الأشكال لتحقيق مثال النحت .

(59) Hegel: Aesthetics, Vol. II, PP. 727-737.

الأعضاء المختلفة للوجه ، مثل الجبهة والأنف والعينين والفم والذقن ويقارن بينها وبين ما قدمه العلم في عصره(*) من أبعاد ونسب مختلفة لهذه الأعضاء ، لكي يتساءل هل العلاقات القائمة ، التي نجدها بين الجبهة والأنف ، والتي صورها النحات الإغريقي ، كانت نتيجة لضرورية عضوية (فسيولوجية) ، أملت عليه ذلك ، أم نتيجة لسمة عارضة أو قومية موجودة لدى الشعب الإغريقي ، أم أن هذه العلاقات والنسب قد تخيلها الفنان الإغريقي ؟ ولكن يجيب هيجل على هذا التساؤل ، فإنه يشرح العلاقات والنسب المختلفة بين أعضاء الوجه ، والدلالات المختلفة التي تعطيها الأشكال المتباينة لأعضاء الوجه ، لكي يرى إلى أي مدى حافظ الفنان الإغريقي على تمثيل المضمون الروحي والجمالي في أعماله النحتية . فإذا كان الوجه الإنساني يختلف عن الوجه الحيواني ، فإن هذا يعني اختلافاً أيضاً في شكل أعضاء الوجه والنسب المختلفة بين هذه الأعضاء ، لأن العلاقات بين أعضاء الوجه الحيواني تهدف إلى تحقيق هدف واحد هو ابتلاع الطعام ، ولهذا نجد بروز كل الأعضاء من أجل هذا الهدف ، ويترتب على هذا غياب الجوانب الروحية ، بينما الوجه الإنساني تتراجع فيه هذه الأعضاء مثل الفم ، والفكين والأنف لتحتل مرتبة ثانوية ، وتخلي مكانها للأعضاء التي ليس لها أهمية عملية فقط ، وإنما أهمية نظرية أيضاً[60] ويقسم هيجل الوجه الإنساني إلى قسمين : قسم علوي ويشمل الجبهة والعينين ، وقسم سفلي ويشمل الفم والذقن ، ويشف القسم العلوي عن العلاقات الروحية والحية للإنسان ، أي في الجبهة التي تمثل الفكر ، والعين التي تتصل النفس من خلالها بالمحيط الخارجي ، والأنف يقوم بالدور الإنتقالي بين القسمين العلوي والسفلي . ويعبر الوجه الإغريقي في النحت ـ طبقاً للتصور السابق ـ عن الجوانب الروحية ، من خلال تصويره للتناغم الجميل من الإنتقال اللامحسوس والمتواصل من القسم العلوي إلى القسم السفلي من الوجه ، ويبدو الوجه وكأنه امتداد للجبهة ، ويتلقى بحكم هذا طابعاً وتعبيراً وحيين[61] . والفم ـ في الإنسان ـ لا يفيد في إشباع حاجة الجوع والعطش فحسب ولكنه يعبر أيضاً عن علاقات مميزة مع الأحوال الروحية التي ترافق

(*) يشير هيجل إلى أعمال بطرس كامبر (1722 ـ 1789) وهو عالم تشريحي هولندي حاول أن يقيس درجة الذكاء حسب الزاوية الناتجة عن خط الجبهة ، وخط الأنف ، ويشير أيضاً إلى فريدريك بلومنباخ Blumenbach (1752 ـ 1840) ، وهو عالم طبيعيات ألماني من مؤسسي الأنثروبولوجيا ، له كتاب حول تنوع الأمم ، طعن فيه في النتائج التي انتهى إليها كامبر .

(60) Ibid: PP. 728-729.

(61) Ibid: P. 730.

التـواصل الكـلامي مع الآخـرين ، أو مع أحـوال الفرح والألم ، ولـذلك فـإن الـوجـه الإغـريقي ـ الذي يتعـد عن التعبيـر عن الشكـل الخـارجي العـارضي ، يجسـد مثـال الجمال بالذات ، لأن التعبير الوحي يأخذ مكانة الصدارة ، بينما يتراجع ما هـو طبيعي محض إلى مرتبة ثانوية ، ولهذا نلاحظ أن الجبهة تفصح عن الأبعاد البـاطنية للروح ، ونحـد هذا في رؤوس هـرقلس Hercules النحتية ، فتعبـر جبهتـه المنخفضـة على أن هرقل يملك القوة الجسمانية والعضلية الموجهة إلى الخارج ، ولا يملك القوة الروحية الموجهة إلى الداخل[62] .

أما العين Eye(*) ، فإن التمثـال الكلاسيكي لـدى الإغريق ، يفتقـر إلى حاسـة البصـر ، مثلما يفتقـر إلى استخـدام اللون The Colour بـالمعنى المحـدد لاستخـدام اللون في فن التصـوير ، فكـل التمـاثيـل لا تحـاكي سـوى مـظهـر العين الخـارجي ، ولا تقـدم البصر بمـا هي كذلـك ، أي لا تقـدم البصـر الحي الـذي يعبـر عن أعمـاق النفس[63] ، وقـد اهتم الفن الإغـريقي في نحت الأذن ، والفم والأنف ، بحيث تعبـر عن المدلولات الروحية ، فكان الفم يصور بشكل متوسط ، ليس فيه امتلاء أو نحافة ، وكل هذا يشكل كلاً واحداً هو الوجه الذي كان يبدو في شكل بيضاوي Oval[64] . أما فما يتعلق بالأعضاء الأخرى من بقية جسم الإنسان ، فإنها لا تعبـر عن الروحي بـالقدر الذي يعبر عنه الوجه لأن جمالها هو جمال حسب بشكل أساسي ، ولذلك فلقد حـاول الفنـان الإغريقي إضفـاء الطابـع الروحي عليهـا ، عن طريق تحـديـد وضـع الأعضـاء المختلفة بالنسبة للأعضـاء الأخرى ، بحيث يشكل هذا الوضع انبثـاقاً للروح ، وذلـك عن طـريق استخدام الحـركة والسكـون في التعبير عن حـرية الـروح ، فمثلاً الـوضـع الـرأسي المستقيم للإنسـان ينطوي على تعبيـر روحي ، لأن الوضـع الأفقي هو وضـع الحيوان العاجز عن أن يغير بوسـائله الخاصة علاقته بالأرض ، ولهذا فإن وضع الإنسان

---

(62) Ibid: P. 731.

(*) إن طبيعة العمل النحتي حرمته من التعبيـر عن العين ، التي يوليهـا هيجل أهميـة بالغـة ، لأنها نقـطة التقاء جميع خصـائص الإنسان وسماته ، وهي مرآة النفس ، وتركز لنا الأبعاد الداخلية والذاتية الحساسة ، ولهـذا يستطيع التصـوير ـ بوصفه من الفنـون الذاتيـة ـ أن يعبر عن العين كـوسيلة للتعبير عن الـذاتي بكل أبعـاده الـداخلية وعـلاقاتـه بالـموضوعـات الخارجيـة ، وهي تعبر عن تـواصل الإنسـان مـع العـالم الخـارجي ، وتستحضر فيها العواطف والمشاعر تجاه مـا يراه ولقـد استطاع الفنـان الاغريقي أن يفهم حـدود النحت فيما يختص بهذه النقطة .

(63) Ibid: P. 73.

(64) Ibid: PP. 737-738.

يعطي دلالة كبيرة ، فمثلاً الجلوس ، أو الجلوس القرفصاء يوحي بفكرة غياب الحرية ، ولهذا ينبغي أن يبدو الوضع الذي يصور فيه الإنسان مستقلاً عن كل إكراه ، وأن يعطينا انطباعاً بأن الجسم نفسه هو اتخذها بكامل حريته[65] .

أما بالنسبة للملابس أو الأردية التي تغطي الجسم في النحت الإغريقي ، فإن هيجل يتناولها حين يثير قضية : هل يمكن للعري Nude أن يعبر عن الروح في العمل الفني ؟ ، ويرى هيجل بخصوص هذه القضية ـ أن الملابس تخفي الأجزاء الغريبة عن كل تعين ، وكل تعبير روحي مباشر ، ولهذا فلا بد أن تخفى و تستر ، وإلا أدت إلى حجب الداخلية وصرف الإنتباه عنها . ولهذا نجد الشعوب كلها ـ من اليوم الذي بدأت فيه تفكر ـ قد ساورها شعور بالحياء Shame والحاجة إلى الرداء ، وقد ورد وصف هذا الشعور بأسلوب مجازي في سفر التكوين[66] فقبل أن يأكل آدم وحواء من ثمار شجرة المعرفة ، كانا يتنزهان عاريين ، في حدائق الجنة بكل بساطة وصفاء قلب ، ولكن ما أن استيقظ وعيهما حتى أدركا أنهما عاريان وخجلا من عريهما[67] .

ونجد لدى الإغريق أشكالاً نحتية عارية ومرتدية الملابس على حد سواء ، وهذا يعني أنهم قد نبذوا الحياء ، ولذلك نجد لديهم عدداً كبيراً من التماثيل العارية ، ورغم هذا فقد استخدم الإغريق الملابس في إخفاء جميع تفاصيل الجسم الصغيرة التي لا علاقة لها بالتعبير عن الحياة الروحية ، كانت المادة الرئيسية لاستخدام العري في النحت لدى الإغريق تتمثل في الأطفال مثل آيروس Eros إله الحب عند الإغريق ، الذي يمثل في شكل طفل بريء ، ويظهر في بساطة وعفوية مظهرهم الجسماني ، ويظهر جمالهم الروحي في هذه البساطة البريئة . وكانوا يقدمون الأبطال الرياضيين في مظهر عار من الملابس ، إنهم يستخدمون عضلاتهم الجسمانية وليس قوتهم الروحية ، وكانوا يستخدمون العري أيضاً لإبراز سحر الأنوثة الحسي المحض مثل تمثال أفروديت Aphrodite (إلهة الجمال والحب عند الإغريق)[68] .

أما الأعمال التي ترتدي الملابس[*] ، فلقد استخدمها الإغريق لإظهار الوقار

---

(65) Ibid: P. 740.

(69) حلل هيجل قصة سقوط الإنسان من خلال سفر التكوين ، انظر موسوعة العلوم الفلسفية ، الترجمة العربية ص 109 ـ 111 .

(67) Ibid: P. 743.

(68) Ibid: P. 745.

(*) إن الرداء عند هيجل يشبه العمل المعماري ، أي يشبه البيت الذي يتحرك فيه الإنسان بحرية ، وبالطبع

الداخلي للروح ، والكساء الأصلح لتمثال من التماثيل هو ذلك الذي يخفي بأقل قدر ممكن شكل الأعضاء ووضعها ، فهو لا يدعنا نرى إلا ما له علاقة بالموقف المعبر عنه من خلال الوضع والحركة . ولقد كان الفنان الإغريقي يحرص على إبراز الفروق المختلفة ـ مثل طريقة تصفيف شعر زيوس ، التي تميزه عن غيره ، أو استخدام رداء معين ، أو سلاح ما ـ التي تضفي طابعاً فردياً ، وتكون متناغمة مع الطابع الجوهري الكلي للتمثال[69] ، فكان يظهر فروق السن والجنس ، ويبرز الفروق بين تمثيلات الآلهة والأبطال والبشر والحيوانات ، فالحدود التي كان يتم بها نحت تماثيل الأطفال كانت مختلفة عن الكبار ، وتبدو أقرب إلى الخفة لأنه لا توجد فروق دقيقة فيها . ويظهر الفارق بين تمثالي الإبن والأب في مجموعة لاكون Laocoon[*] وإذا تساءلنا ، كيف يعبر النحت عن الآلهة الروحية في مظهر فردي ، رغم أنها منافية لكل ما هو جزئي وعارض وفردي ؟ والإجابة على هذا التساؤل نجدها لدى الإغريق الذين حاولوا المحافظة على شمولية الآلهة ومثاليتها من جهة ، وإضفاء طابع من الفردية عليها ، لكي يمكن تمييزها عن بعضها البعض من جهة أخرى ، لأنه لو انتفت الفروق الفردية ، لوجدنا صور الآلهة كلها متشابهة وتتكون من أنماط ثابتة لا تتغير .

ـ الأنواع المختلفة من فن التصوير النحتي

إذا كنا قد لاحظنا ـ في فن العمارة ـ الفارق بين البناء المستقل والبناء النفعي ، فيمكن أن نميز في النحت أيضاً بين الأعمال التي أبدعت لذاتها ، وتلك التي أبدعت لزخرفة الصالات المعمارية . وهذا التمييز بين هذه الأعمال وتلك لا يحدد لنا شكل العمل النحتي فحسب ، وإنما يحدد مضمونه أيضاً . ويمكن القول بأن التماثيل الفردية توجد بذاتها ولذاتها Exist on their own account بينما توجد المجموعات النحتية من أجل العمارة مثل أنواع النقش المختلفة ، وهو الصور المنحوتة على الجدران ، مثل النقش Fortiori-Reliefs أو النقش القليل النتوء Bas-Relief والنقش الشديد النتوء High Relief[70] .

= لكل عصر طابع خاص في شكل الملابس ، ونوعية الأقمشة المستخدمة .

(69) Ibid: P. 755.

(*) مجموعة نحتية مشهورة تعود إلى القرن الأول قبل الميلاد ، موجودة في الفاتيكان ، وتصور ثعباناً هائل الحجم يعتصر ابن بريام (كاهن أبولون في طروادة) وأبنائه ، وكانت هذه المجموعة موضع تعليق واهتمام كثير من الفلاسفة والنقاد .

(70) Ibid: PP. 765-766.

ومن نمـاذج التماثيل النحتية الفـردية مثـل تمثال رامي القـرص لميرون Myron والمجموعة النحتية هي التي تمثل مـواقف أكثر حيـوية ، وتنـطوي على صراع وأفعـال مثـل مجموعـة لاكوون ، التي أثـارت مناقشـات كثيـرة في عصـر هيجـل ، ومن هـذه المناقشـات : هل أبدع الفنان الإغريقي أثره طبقاً لوصف فرجيلوس ، أم أن فـرجيلوس قد وصف هذا المشهد نقلاً عن الأثر النحتي ؟ وقضية أخـرى ، هل لاكـوون يصرخ ، وهل ينبغي للنحت أن يسعى للتعبير عن الصراخ ، رغم أنه لا يملك الصوت ؟ .

ويرى هيجل أن النقش يقترب من مبدأ التصـوير ، لأن الشـرط الأساسي لـوجود النقش هو وجود الســطح The Surface ، بحيث تحفر الأشكـال على مستوى واحـد ، والنحت القديم لم يقترب من التصوير إلى حد تشكيل فوارق منظورية ومستويات أمامية وخلفيـة وإنما بقي متمسكـاً بالســطح لا يفارقـه ، ولم يستخدم طـريقة التصغيـر -Fore Shortening التي تـوحي بـالمنـظور من خـلال الفـروق في حجم المـوضـوعـات التي يتناولها ، وقد استخدم النقش ـ بأشكاله المتنوعة ـ في ملء وتـزيين الجدران والأدوات والمقاعد[71] .

مواد فن النحت Materials for Sculpture :

بعد أن بين هيجل أن فن النحت يستمد موضوعاتـه من ثلاثـة ميادين هي الإلهي والبشري والطبيعي ، وأشار إلى ثلاثة إنماط في التمثيل الحسي هي التمثال الفـردي ، والمجموعة النحتية والنقش ، يتناول بعد ذلك المواد التي يستخدمها الفنان في عمله ، لأن هناك علاقة بين المضمون والمادة التي يتم إظهاره من خلالها ، ولذلك فـإن بعض الموضوعات والتصميمات تفرض استخدام مـادة ما بعينهـا ، ومن المدهش أن الفنـان الإغريقي ـ في عصر المهارة الفنية الكبـرى ـ كان ينحت أعمـاله في الـرخام ، دون أن يتخذ لنفسه نموذجاً مسبقاً من الصلصال كما هو الحال الآن ، وكان النحاتون الإغـريق يتصرفون بملء الحرية[72] .

ومن أقدم المواد التي استخدمها النحـاتون في صنـع تماثيـل الآلهة هي الخشب Wood وبقيت هـذه المادة تستخـدم حتى زمن فيديـاس ، فمثـلاً تمثـال أثينـا Athene الضخم صنـع من الخشب المذهـب ، بينمـا نحت رأسه ويـداه وقدمـاه من الـرخـام ، ولا يصلح الخشب لنحت التماثيل الكبيرة بسبب اليافه واتجاهها ، ولهذا كثر استخدامه

(71) Ibid: P. 771.

(72) Ibid: PP. 771-772.

في صنع التماثيل الصغيرة وخاصة في العصر الوسيط ، وقد استخدم فيدياس العاج Ivory والذهب Gold في تنفيذ تمثاله زيوس الأولمبي Zeus at Olymbia[73] وارتبط استخدام البرونز والذهب بظهور فن الحفر على المعادن لدى القدماء(*) ، وساعد التقدم في صهر المعادن في السيطرة على هذه المواد ، وقد صنعت تماثيل صغيرة من البرونز Bronze بينما هذا ليس متاحاً في المرمر Marble ويقول ماير Meyer في كتابه (تاريخ فن البناء لدى القدماء) : « بفضل شفافية المرمر ، أصبحت معالم الأشكال أكثر نعومة وحدودها أكثر مرونة ، ويظهر دقة المهارة الفنية ، وهو أقدر من البرونز في إظهار الفروق والتدريجات البطيئة بين النور والظل »[74] وقد برع المصريون في استخدام الحجر في النحت ، مثل الجرانيت الصلب والبازلت في أعمالهم الفنية ، وبذلوا مجهودا جباراً في ذلك ومن ضمن المواد المستخدمة أيضاً ، الأحجار الكريمة Precious stones والبللور Glass ، مثل الجزع العميق Camcos والجمان Gems وهذه المواد تتطلب فناناً حساساً وماهراً إلى أقصى درجات المهارة .

المراحل التاريخية لتطور فن النحت :

المراحل الأساسية لفن النحت التي يتناولها هيجل هي النحت المصري القديم ، والنحت الإغريقي والنحت المسيحي ، ويعتبر النحت المصري هو نقطة انطلاق ومصدر لكثير من الأشكال الفنية في النحت الإغريقي ، وذلك بإبداعاته العظيمة التي تشهد على وجود مهارة فنية كبيرة لديهم ، تجمع بين الكمال والدقة ، وهي إبداعات مصممة وفق أسلوب خاص تماماً ، بل ويمكن القول بأن النحت الإغريقي قام أساساً على تلافي العيوب التي وقع فيها النحت المصري القديم .

وأول ما يسترعي النظر في النحت المصري القديم - من وجهة نظر هيجل - هو غياب الحرية الداخلية ، رغم جودة الأعمال الفنية المصرية ، بينما أعمال النحت الإغريقي يكمن منبعها في خيال حر وحي ، يعطي الأشكال الدينية الشائعة أشكالاً

---

(73) Ibid: P. 773.

(*) يستخدم هيجل الكلمة اليونانية توريفن ، توريما Topevelv, Tópevua بمعنى حفر ، والتي أصبحت تستخدم لوصف النحت على البرونز (كان البرونز الذي يستخدم يتألف جزئياً من الذهب والفضة والنحاس بنسب مبتذلة) وقد أدى هذا إلى ظهور فن سك النقود .
See: Hegel: OP. cit., P.774.

(74) Ibid: P. 777.

مجسمة ، في حين نجد تماثيل الآلهة المصرية ذات نمط ثابت (والدليل على غياب الحرية الذاتية الخلاقة ، هو غياب أسماء الفنانين المصريين ، وكانوا لا يريدون أن يعلنوا عن حضورهم ، أو لأن أعمالهم متشابهة بدرجة لا يمكن لأحد منهم أن يترك أثراً ، بحيث يمكن تميز هذا الأثر عن غيره ، بينما الفنان الإغريقي له محضوره وشخصيته الحرة المميزة) ، ولهذا كان العمل الفني النحتي في الحضارة المصرية القديمة ، يبدو كما لو كان استنساخاً لبعض النماذج وبعض الأشكال المفروضة من الخارج ، وقد أورد هيجل سمات النحت المصري القديم ، كما أوردها فنكلمان Winckelmann ، مثل الجمود وعدم إبراز التفصيل التشريحي للأعضاء الإنسانية ، وهذا لم يكن ناتجاً عن نقص في كفاءة الفنان وإنما نتيجة لمعتقد الفنان وغرقه في حالة من الهدوء الغامض والتأمل العميق ، والنحت المصري ـ من وجهة نظر هيجل ـ هو نحت مسطح لا يفصح عن الروح إلا بشكل رمزي لأن الجانب الحيواني يغلب عليه ويفسر هيجل السمات لخاصة التي تميز النحت المصري ، بأنها تضعنا في حضرة سر Secretولغز عميق ، فالتمثال لا يكشف عن داخليته ، وإنما يعبر عن مدلول ما غريباً عنه ، ومثال ذلك تمثال إيزيس ، وهي تحمل على ركبتيها حوريس ، ورغم أن التمثال يماثل تمثال العذراء وطفلها يسوع ، إلا أننا في تمثال إيزيس ، لا نجد أماً ، ولا طفلاً ، ولا أثر للحنان ، بينما تمثال العذراء ويسوع ، يمتلىء بالمعاني ، وهذا يعني أن المصريين كانوا يفصلون بين المدلول والحياة ، ويعني ـ أيضاً ـ افتقارهم للحدس الفني(75) .

أما النحت الإغريقي ، فإن مراحله الأولى كانت لا تتجاوز الحياة الطبيعية ولم تصل إلى الجمال الحي ، المشبع بالروح ، والممثل لحياة الروح الذي ينفصل عن شكله الطبيعي ، فمثلاً كان الجسم ينقل بأمانة مدهشة عن نموذجه الطبيعي ، وبطريقة تعبير عن معرفة خبيرة بالتكوين العضوي للجسم البشري . وقد تطور النحت الإغريقي حتى وصل إلى ذروة كماله ، حين تلخص من النمطي وطغيان التقليد ، وأفسح المجال أمام الإبداع الفني الحر .

ومع الفن الروماني بدأ انحلال الفن الكلاسيكي ، لأنه بدلاً من أن يعبر النحت عن الكلي والجوهري للروح ، أصبح النحت الروماني يقوم على صناعة التماثيل الشخصية ، ولهذا فهو أدنى من النحت الإغريقي ، إذ اختفى منه التمثال الحقيقي لفن

---

(75) Ibid: PP. 780-784.

النحت الكلاسيكي ، الذي لا يمكن أن يوجد بدونه فن حقيقي[76] .

أما النحت المسيحي فهو يرتكز إلى مبدأ مختلف عن المثال الكلاسيكي الذي تحقق في النحت الإغريقي ، لأنه يتعامل بصورة رئيسية مع الداخلية التي انقطعت صلاتها بالخارج ، أي يرتكز إلى مبدأ الذاتية الروحية المنطوية على ذاتها ، فالنحت المسيحي لم يكن يطمح إلى الوحدة المتطابقة بين الداخل والخارج ، وإنما كان يطمح إلى تصوير الألم وأوجاع الجسد والروح ، والموت ، وإلى تصوير الشخصية الروحية الذاتية والحب . وهذه الموضوعات لا يمكن أن تتحقق بشكل كامل في المادية لاحسية ، والشكل الذي يستخدمه النحت ، ولهذا فإن النحت في النمط الرومانتيكي ، ليس هو الفن الذي يحدد مسار الفنون الأخرى ، ومسار الحياة بوجه عام ، كما هو الحال في اليونان ، وإنما يشغل مكانة بعد الموسيقى والتصوير ، لأنهما أقدر منه على التعبير عن الجوانب الداخلية والخصوصية الخارجية المشربة بالروحية .

صحيح أننا نجد أعمالاً نحتية في العصر المسيحي ، لكنها لا تضارع أعمال النحت الإغريقي ، الذي استطاع أن يمثل الآلهة في شكل مطابق تماماً . ولهذا يبقى النحت الديني الرومانتيكي مجرد زينة وزخرفة في خدمة العمارة ، فتماثيل القديسين توضع في أماكن معينة بقصد الزخرفة . بينما تمثل حياة المسيح بالنقش Relief فوق أبواب الكنيسة ، وجدرانها ، وقد حاول النحت الرومانتيكي أن يكون وفياً لمبدأ فن النحت حين حاول الإقتراب من الإغريق ، أما عن طريق معالجته لموضوعات قديمة بالأسلوب القديم ، أو بتنفيذه صوراً نحتية لأبطال أو ملوك . ولكن هذا لا يعني عدم وجود أعمال مايكل أنجلو Michelangelo (1475ـ1564)[*] الذي استطاع بقدراته الخارقة أن يحقق الإتحاد ـ بمثل هذا التفرد ـ بين مبدأ النحت لدى الإغريق ، وبين الداخلية الحية المميزة لنمط الفن الرومانتيكي[77] .

3 ـ الفنون الرومانتيكية

عرضت فيما سبق لفن العمارة بوصفه فناً رمزياً ، وفن النحت بوصفه فناً كلاسيكياً ، يبقى أن أشير إلى الفنون الرومانتيكية الثلاثة وهي التصوير والموسيقى

---

(76) Ibid: P. 788.

(*) رسام ونحات ومعماري وشاعر إيطالي ، من أعماله ، بنى قبة كنيسة بطرس بروما ، ورسم جداريات كنيسة السكستين ، ونحت تمثال موسى وغيره من الأعمال الرائعة .

(77) Ibid: P. 790.

والشعر ، وهي ترتكز في تصويرها للمثال الرومانتيكي على مبدأ انسحاب الروح من العالم الحسي الخارجي وانطوائه على ذاته . ولهذا نجد ـ في صورة الفن الرومانتيكي ـ العالم الحسي الخارجي له وجود قائم بذاته ، منفصلاً عن الروح ، بعد أن كان مرتبطاً بالروح ومتحداً معها في الفن الكلاسيكي ، و« لكن هذا لا يعني أن الرابطة بين العالم الخارجي والروح قد انقطعت ، لأن هذا يعني انهيار الفن تماماً ، ولكن يعني تعارض كل منهما للآخر بوصفه وجوداً مستقلاً قائماً بذاته ، فتنفصل الذاتية عن الموضوعية ، لأن الفن يتخذ من الذاتية مبدأ له بصورة قاطعة ، ويرفض الواقع الخارجي الموضوعي[78] ، لأن عالم الحقيقة يتبدى في الإلهي ، الذي يتصوره الفن بوصفه ذاتية مطلقة لا متناهية ، وتتعارض معه الذاتية البشرية المتناهية . وتعتبر الذاتية Subjectivity هي المبدأ المشترك للفنون الثلاثة ، فالله بوصفه خالقاً يتجلى في الذات البشرية ، ولكن هذا الإتحاد بين اللامتناهي والمتناهي ليست له نفس الوحدة المباشرة التي نجدها في النحت ، فالإنسان هنا هو توسط للتعبير عن الله ، ولذلك فإن هذا الإتحاد لا يمكن أن يظهر إلا من خلال التركيز على الجوانب الباطنية للذات[79] ومبدأ الذاتية الذي ترتكز إليه الفنون الرومانتيكية له معنيان ، فهو يعني ـ من جهة ـ الحياة الواعية للذات «Itself» كشيء مضاد للعالم المادي ، ويعني ـ من جهة أخرى ـ الجوانب الروحية الكلية في الذات التي تضاد الجوانب الحسية مثل الأهواء والنزوات والسمات الفردية الخاصة . والفنون الرومانتيكية ذاتية بهذا المعنى ، بمعنى أنها تركز الحياة الداخلية للنفس ، وتبتعد بالتدريج عن جانب التجسيد الحسي ، ولكنه يميل أيضاً إلى تصوير الخصائص الشخصية والسمات العرضية للشخص بحرية متزايدة[80] .

وإذا كان الفن قد استخدم ـ في العمارة والنحت ـ الكتلة الثقيلة ، أي المادة في كليتها المكانية ، فإنه حين تدخل الداخلية الذاتية إلى هذه المادة ، فإنه يجب استبعاد الكلية المكانية ، حتى يمكن للمادة أن تكشف وتعبر عن الداخلي ، ولكي تصبح انعكاساً منبثقاً عن الروح ، وأول الفنون الرومانتيكية هو « التصوير » الذي سيضطر إلى إظهار مضمونه الداخلي ، من خلال أشكال الهيئة البشرية والتشكيلات الطبيعية بوحه

---

(78) ستيس : فلسفة هيجل ، (الترجمة العربية) ص 644 .

(79) Hegel: OP. cit., P. 793.

(80) ستيس : المرجع السابق ، ص 644 .

عام ، دون أن يتمسك بالطابع الحسي والمجرد للنحت . أما الموسيقى ، فتعبر عن الداخلي عن طريق التشكيلات النغمية نتيجة استخدام الأصوات الممتدة في الزمن . وهذا يعني نفي المادة المكانية تماماً ، وينفي معها الواقع الخارجي الظاهري ، لكي يعبر عن الجوانب الداخلية للذات ، ولهذا تقف الموسيقى على طرفي نقيض من الفنون التشكيلية Plastic Arts التي تعتمد على المكان ، ولهذا فإن لها طابعاً ذاتياً محضاً[81] . أما الشعر فهو أرقى الفنون عند هيجل ، لأنه يتخذ من اللغة وسيلة لتموضع إبداعاته الفنية ، وهو يتدخل في تكوين سائر الفنون الأخرى ، وهو قادر على التعبير عن كلية الروح والجوانب الداخلية الذاتية[82] . ويقصد هيجل بذلك أن الشعر بوصفه أرقى الفنون يعبر عن كل ما هو فني بشكل عام ، ولذلك فالأعمال الفنية ، مهما كانت أنواعها ، تنطوي في داخلها على معنى شعري ما .

أ ـ التصوير Painting

إذا كان الإلهي يتجلى بوصفه موضوعاً فردياً ، فإن الإلهي يتجلى في التصوير بوصفه ذاتاً روحية يختلط بالجماعة ، فإن جوهر التصوير لا يمثل فرداً في موقف ما ، وإنما يمثل الجماعة في حركتها ، والتصوير يقف موقف التوسط بين الداخلية من جهة ، وبين الجسمانية والمحيط الخارجي من جهة ثانية ، ونتيجة لفصل الإنسان وتأكيد استقلاله عن الطبيعة وعن الله ، ونتيجة للعلاقات الحميمة التي تنشأ بين الله والجماعة ، وبين الإنسان والله ، فإن التصوير يصبح قادراً على التعبير عن الحياة والحركة التي كان النحت ـ بحكم مضمونه ونمط تمثيله وموارده ـ عاجزاً عن تمثيلها ، ولهذا يجمع التصوير بين مجال فنين من الفنون : المحيط الخارجي الذي كان من اختصاص العمارة ، والشكل الروحي الذي كان من اختصاص النحت ، فالتصوير يضع شخصياته في طبيعة خارجية أو في محيط معماري من ابتكاره هو نفسه ، ويبث الحياة والحركة في هذا المحيط الخارجي إلى حد تحويله إلى انعكاس للذاتية ، وإلى حد خلق توافق وتناغم بينه وبين روح الأشخاص التي تتحرك في إطاره[83] .

الطابع العام لفن التصوير The General Character of Painting

يتحدد الطابع العام للتصوير بوصفه فناً رومانتيكياً في الإبتعاد عن التجسيد

---

(81) Hegel: OP. cit., P. 795.

(82) Ibid: P. 796.

(83) Ibid: P. 798.

الحسي عن طريق سلب المكان ، وذلك لأن التصوير أول الفنون الرومانتيكية الذي لا يحذف سوى بعد واحد من أبعاد المكان ، ويبقي على البعدين الآخرين ، أي السطح المستوي الذي يتخذ منه وسطاً يعمل من خلاله ، ولهذا فالتصوير يختلف عن النحت والعمارة ، لأنه لم يعد يتخذ من المادة الجامدة الثقيلة الموجودة بالفعل أساساً له ، ولكنه يستخدم بعدين من أبعاد المادة وهما الطول والعرض ، وعلى هذا ، فبينما نجد الوجود الحسي للعمل المعماري شيئاً مادياً ، يخلقه الفنان ، « فإن الجانب الحسي للتصوير ليس مادياً بشكل جزئي فقط ، بينما الجزء الباقي هو عقلي أو ذهني Mental[84] ، ولذلك تظهر الجوانب الداخلية والذاتية في قلب التجسد الحسي نفسه ، ونتيجة لتركيز فن التصوير على الجوانب الداخلية والذاتية ، فإنه لا يحصر نفسه في نطاق الملامح الكلية الدائمة للشخصية البشرية ، بل إنه يمتد ليشمل تصوير الخصائص الفردية والأهواء والنزوات ، وكل حياة النفس ، ولذلك فإن فن التصوير لا يصور الشخصيات في سكونها ووقارها الدائم فحسب ، وإنما يصورها في حركتها الحية ونشاطها المتدفق ، ورغم هذا فإن التصوير من هذه الزاوية محدود ـ أيضاً ـ لأنه يختار لحظة زمانية واحدة من حياة الشخصية ويصورها ، ولا يستطيع أن يعرض سواها ، ولأنه فن يعتمد على السطح المكاني ، فإنه يختلف عن الموسيقى والشعر ، التي تستطيع ـ بطبيعتها الزمانية ـ أن تعرض للمسار الزماني الذي يمكن أن تعرض فيه مراحل مختلفة ـ من الحركة . ويختار فن التصوير الموضوعات التي تتفق مع طبيعته ، أي التي يمكن تمثيلها عن طريق التصوير الذي يعتمد أساساً على اللون في تقديم أعماله ، والسبب الذي جعل فن التصوير يبلغ قمة تطوره ونضجه في العصر المسيحي الوسيط ، هو أن فن التصوير بوصفه فناً رومانتيكياً ، وجد في موضوعات العصر المسيحي نفسه التي ترتبط بالشعور والعاطفة واندفاعات النفس وآلامها ، وهذه الموضوعات تمتلك قابلية تمثيلها حسياً ، عن طريق التصوير[85] ، وإذا قارنا بين أحد أعمال فن التصوير في العصور القديمة ، وأخرى في العصر المسيحي ، وكان العملان يتناولان موضوعاً واحداً ، سنجد اختلافاً بيناً في المضمون الذي يطرحه كل منهما ، فمثلاً صورة إيزيس وهي تجلس على ركبتيها حوريس ، هي نفس الصورة التي تتكرر في الصور المسيحية عن مريم العذراء بوصفها أماً مع طفلها[86] ، ولكن الفرق بين

---

(84) ستيس : فلسفة هيجل ، ص 645 .

(85) Hegel: OP. cit., P. 800.

(86) Ibid; P. 800.

التصورين ، وكذلك في التنفيذين ، فإيزيس المصرية الممثلة على النقش ، لا توحي بأي شيء من الأمومة ، فلا أثر للحنان ، ولا يعبر عن النفس والشعور ، بينما نجد صورة العذراء في العصر المسيحي توحي إلينا بكل هذه المعاني المفتقدة ، وهذا يعني أن فن التصوير في العصور القديمة كان مقيداً ، ولكنه وصل للنضج في العصر المسيحي ، لأن الأقدمين لم يفهموا طبيعة التصوير الرومانتيكية ، في حين استوعبه الآخروه قدرات فن التصوير في التعبير عن الحياة العميقة والروحية . ورغم أن الفن الإغريقي قد تجاوز الفن المصري القديم ، بمعنى أنه سعى إلى التعبير عن داخلية الإنسان ، لكنه لم يفلح في بلوغ العمق المميز للفن المسيحي ، فإذا استطاع القدامى أن يرسموا لوحات شخصية ممتازة ، فإن تصورهم لأشياء الطبيعة ، والفكرة التي كانت لديهم عن الأوضاع البشرية والإلهية ، لم تكن تتيح لهم أن يبرزوا ذلك الطابع الروحي العميق الذي حققه الرسم المسيحي في تعبيره Depth of Spirituality ، بمعنى أن التصوير لا يجد مضمونه إلا في مادة الفن الرومانتيكي التي تتجوب تماماً مع وسائله وأشكاله(87) ، والمواد التي يستخدمها التصوير ، تتطلب بحد ذاتها هذا الإهتمام المتميز بالذاتية ، لأن العنصر الحسي ، الذي يعمل فيه التصوير هو عنصر السطح الذي يعبر فيه عن خصوصية الموضوعات بألوان خاصة ، وبفضل هذه الألوان يقوم الروح بتحويل أشكال الموضوعات ـ كما تعرض نفسها للتأمل ـ إلى ظواهر فنية محل الموضوعات الفعلية . وتحول هذه الموضوعات ـ في قلب الواقع ـ إلى محض انعكاس للروح الداخلي الذي يريد تأمل ذاته بذاته في روحيته بمعنى أن الجوانب الداخلية للروح هي التي تسعى هنا إلى التعبير عن ذاتها من حيث هي داخلية بواسطة انعكاس الخارج . والسطح Surface التي يظهر عليها الرسم (التصوير) موضوعاته ، تتيح خلق أجواء وعلاقات وتركيبات شتى(88) . وهذا يعني ـ من وجهة نظر هيجل ـ أن صورة الفن الرومانتيكي ، حين يريد التعبير عن نفسه أعمال معينة ، ومن خلال مواد مطابقة لمضمونه ، فإنه يجدها في التصوير ، ولهذا يبقى التصوير شكلياً من حيث موضوعاته وتصوراته ، إذا قارناها بالفنون الرومانتيكية الأخرى مثل الموسيقى والشعر .

وحين ننظر للأعمال الفنية التصورية التي تقدم المحيط الخارجي للإنسان مثل الجبال والوديان والأنهار والأشجار . . الخ ، التي وقع عليها مراراً اختيار أشهر

---

(87) Ibid: P. 801.

(88) Ibid: PP. 801-802.

الرسامين كموضوعات للوحاتهم ، فإننا لا نتوقف عند تلك الموضوعات ذاتها ، أي لا نتأمل النهر بوصفه نهراً ، وإنما نتأمل الحياة والنفس اللتين كانت وراء تصميمه وتنفيذه الذاتي . فالفنان لا يقدم لنا نسخة طبق الأصل من النهر ، وإنما يقدم ذاته والجانب الحميم فيها ، ولهذا فإن استخدام الفنان لهذه الموضوعات ، هو استخدامها كوسيط للتعبير عن الذاتي الذي يلعب الدور الرئيسي في فن التصوير ، ويتضح هذا في اختيار الفنان للألوان(89) ، ولذلك يتميز التصوير عن العمارة والنحت ويقترب أكثر من الموسيقى ، ولهذا فهو يشكل مرحلة وسطى بين الفنون التشكيلية والفنون الصوتية ، لأن التصوير يشكل مرحلة ضروروية في التطور من النحت إلى الموسيقى ، لأن النحت كان يستبعد اللون ، ويبقي على تجريد الهيئة الحسية ، ولكن النحت يحتفظ بالأبعاد المكانية الموجودة في الطبيعة(*) ، على حين يستبعد التصوير أحد الأبعاد الثلاثة ، ويبقي على بعد السطح المستوي فقط ، وذلك لكي يستخدم ظاهر الواقع الخارجي في إظهار الجوانب الروحية والداخلية ، لأنه لو مثلت الموضوعات بنفس الكلية المكانية الموجودة في الواقع ، فإنه يصير لها وجود مستقل ، لا يخاطب الروح ، ويتيح استخدام التصوير للسطح المستوي أن يعبر عن الفروق الخاصة الدقيقة ، وهذا يقتضي استخدام مواد أكثر تنوعاً مثل الضوء Light وهو من أهم العناصر الفيزيائية التي يستخدم التصوير ، بينما النحت والعمارة يستخدمان المادة الثقيلة(90) ، والضوء في شفافيته هو نقيض المادة الثقيلة التي تبحث عن وحدتها . وعن طريق الضوء ، تغدو الطبيعة لأول مرة ذاتية ، ويضفي عليها الطابع المثالي ، والضوء هو الوسيلة التي تستخدمها الطبيعة كي تجعل الأشياء مرئية بصفة عامة ، والفرق بين استخدام فن التصوير للضوء ، وبين استخدام الطبيعة له ، وهو أن التصوير لا يدع الأشياء مرئية وفق فعل خارجي (كما هو الحال في فن النحت والعمارة) ، وإنما وفق فعل ذاتي للتعبير عن الأنا الداخلية ، فالفنان يستخدم الضوء والظل Light and Shadow والمنير المعتم Bright and Dark بدرجات مختلفة(91) ، لكي

(89) Ibid: P. 804.

(*) يشير هيجل هنا إلى الوشائج القوية التي تربط بين العمارة والنحت . وتفصل في الوقت نفسه بين العمارة والتصوير ، فالأعمال النحتية في حاجة إلى العمارة ، لكي توضع فيها ، بينما الأعمال التصويرية لا تحتاج إلى العمارة ، لأنها لا تحتاج إلا إلى جدار ، ولهذا كان الغرض البدائي من التصوير هو تغطية الأسطح الجدارية العارية .

(90) Ibid: PP. 807-808.

(91) Ibid: P. 809.

يكـون من خلالهمـا اللون ، وهو أداتـه في إظهار الـداخل ، فـأي لـون هـو درجـة من درجـات التعتيم والإضـاءة ، فـالنـور أو الضـوء بمـا هـو كـذلـك عـديم اللون فهـو الـلا تعينIndeterminacy ، أمـا اللون فهـو شيء معتم بـالنسبـة إلى النـور ، والفنـان يستخدم اللون في تكوين الشكـل والبعد ومـلامح الـوجه والتعبيـر ، أي يستخدمـه في تقـديم كل مـا هو حسي إلى أقصى درجـات الحسية ، وكـل مـا هـو روحي إلى أقصى درجات الروحية لدى الإنسان ، ولذلك فإن أهمال التصوير للبعد الثالث في المكان هو مقصود لكي يستبدل الواقعة المكانية الخـالصة بمبـدأ اللون ، وهو مبـدأ أسمى وأغنى في قدراته[92] .

والتعبير التصويري يتضمن بعدين في وقت واحد ، فهو يعبر تعبيراً مثـالياً ، حين يعرض الكلي والعام ، ويعبر تعبيراً فردياً حين يعبـر عن الجوانب الخصـوصية ، وتعبر رسوم التمهيدية Raphael's Cartoons رفائيـل عن ذلك خيـر تعبير ، فـأعمالـه تحتوي الجـانبين المثالي الكلي والفـردي الخاص معـاً ، وحين يتنـاول التصـويـر الجـوهـري الكلي ، فإنه يـظهره في شكـل الذاتيـة الفرديـة[93] ، والتصويـر يستخدم الـظاهر إلى أقصى حد ، لأنه العنصر الرئيسي له ، ولذلـك تسمى عملية إضفـاء الطابـع الظاهـري الخالص Pure Appearance التي تتيح تأمل الفـروق الدقيقـة في الأشياء ، ولا بـد أن يراعي الفنان في تصويره لـلأشياء انسجـام جميع التفـاصيل ، بحيث تبـدو وكأنهـا تيار ينبثق من منبع واحد مشترك ، وهذا يقتضي أن يمتلك الفنان مهارة فنية فائقة[94] .

وتـظهر في فن التصـويـر ، بصـورة رئيسيـة ، روح الشعـوب والبلدان العصـور والأفـراد ، وذلك من خـلال اختيار المـوضوعـات وروح التصميم ، ومعالجـة الألـوان Treatment of Colours واستخدامها ، ولـذلك يمكن عن طـريق فحص أي لوحـة من جانب الخبير أن يعرف العصر الذي تنتمي إليه ، لأن فن التصوير ينطوي ـ دائماً ـ على طرق وعادات ذاتية خاصة بالعصر والشعب والفنان ذاته أيضاً[95] .

السمات الخاصة لفن التصوير Particular Characteristics of Painting

إذا كـان فن التصويـر في طبيعة رومـانتيكية ، فـإنـه يجب أن نتسـاءل : مـا هـو

---

(92) Ibid: P. 810.

(93) Ibid: P. 812.

(94) Ibid: P. 812.

(95) Ibid: P. 813.

الأصلح والأنسب للتمثيل التصويري من بين عناصر هذا المضمون الرومانتيكي الغني ، فليست كل عناصر المضمون الرومانتيكي صالحة ، ويمكن تمثيلها في فن التصوير ، فهناك بعض الموضوعات التي ينفرد فن الموسيقى والشعر بالتعبير عنها ، وهي الموضوعات الباطنية العميقة من حياة الروح التي لا يمكن التعبير عنها من خلال الخارج ، فالتصوير يتميز عن باقي الفنون الرومانتيكية في كونه قادراً على التعبير الخارجي عن الجوانب الداخلية ، لأنه قادر على إقامة جسر بين الداخل والخارج ولهذا كان مضمونه هو الجوانب الخصوصية الشخصية البارزة التي تبرز داخلية الشعور بصفة عامة ، وداخلية العواطف بصفة خاصة(96) .

والمجال الرئيسي الذي استمد منه فن التصوير موضوعات هو المجال الديني ، لأنه يتفق مع مضمون صورة الفن الرومانتيكي بشكل عام ، ولأنه يقدم المضمون المثالي بالمعنى المحدد للكلمة الذي يظهر في تصالح النفس الذاتية مع الله ، وهذا ما يتفق مع ما يريد فن التصوير أن يقدمه ، ويلائم الطبيعة النوعية لفن التصوير(*) .

والموضوعات الدينية التي تناسب فن التصوير هي الموضوعات التي سبق الإشارة إليها ، أثناء الحديث عن صورة الفن الرومانتيكي ، حين تحدثت عن قصة الفداء ، وصور الحب المختلفة ، أي الحب الإلهي ، والحب في صورته البشرية ، والواقع أن هيجل يكرر هنا ما سبق أن ذكره ـ في تاريخ الفن عن الصورة الرومانتيكية ـ عن الطابع الأنطولوجي والميتافيزيقي للحب الديني ، ودلالته في التعبير عن النفس الرومانتيكية ، التي ترى الجمال في صورة التطابق بين الداخل والخارج كما كان

---

(96) Ibid: P. 614.

(*) ولكن هذا لا يعني أن فن التصوير في عصره المسيحي ، لم يتناول موضوعات أخرى ، فواقع الرسم المسيحي في عصر رافائيل ، وكورريجيو Correggio (1489 ـ 1534) (وهو رسام إيطالي اشتهر بزخرفاته للكنائس ، ولوحاته ذات طابع ميثولوجي) ، وروبنز Rubens (1577 ـ 1640) (وهو فنان هولندي من أشهر لوحاته تعذيب القديس بطرس) ، وقد استخدم موضوعات أسطورية ، إما لذاتها ، أو لتمثيلها حكائياً Allegorically ، وقد وصف جوته هذا الإتجاه ، ويعلق هيجل على استخدام فن التصوير في العصر المسيحي لموضوعات من الميثولوجيا الاغريقية حسب مفاهيم القدامى وروحهم ، وكذلك مشاهد من الحياة الرومانية قائلاً : « إن الماضي لا يمكن أن يرد إلى الحياة ، وأن الطابع النوعي للقديم لا يتفق كل الإتفاق مع مبدأ التصوير » ولهذا فإن على الرسام أن لا يأخذ الموضوعات القديمة كما هي ، وإنما يكيفها ويجري عليها تعديلاً جذرياً ، بحيث تتولد عنها مشاعر أخرى مغايرة لتلك التي تتولد عن آثار الفن القديمة .
See: Hegel: OP. cit., PP. 814-815.

الحال في صورة الفن الكلاسيكي يكرر هيجل ـ هنا ـ وصف المشاعر الداخلية العميقة المصاحبة للحب Love(97) ويبرز فيه الجانب الروحي والعيني ، الذي يتيح لفن التصوير أن يصور هذه الموضوعات خارجياً ، فمثلاً الحب الديني ، لا يوجد بصورة مجردة لا يمكن تصورها إلا عن طريق ملكة الفهم ، وإنما الحب الديني يظهر من خلال أفراد معينين لهم وجوده الخاص ، وبالتالي فإن تصوير هؤلاء الأشخاص ، يجعل الحب ـ هذا المضمون الروحي ـ يتخذ شكلاً بشرياً وواقعياً وجسمانياً ، ولا يقدم في صورة عالم روحي محض(*) ولهذا نجد الأسرة المقدسة Holy Family ولا سيما حب مريم العذراء لطفلها الموضوع المثالي للتصوير بوصفه فناً رومانتيكياً ، وإذا كان فن التصوير لا يستطيع أن يصور الله ، لأنه فكرة مجردة ، فإنه يتخذ من المسيح موضوعاً للتعبير الأساسي عن الحب ، ولأن المسيح يمثل الألوهية من خلال ذاتية بشرية ، ولأن الدلالة المزدوجة بوصفه إنساناً واقعياً ، يختلف عن البشر في سموه ونبله ، ويجعل تمثيل الروح يبدو تمثيلاً في حضن البشرية ، وليس منفصلاً عنها . ولكن لا بد من تصويره وقد انعتق من الوجود المباشر العارض بوصفه فرداً معيناً ، ولا بد أن يتبدى في أسمى تعبير عن الألوهية يمكن أن يعطيه فن التصوير(98) .

ومن الموضوعات التي اقتبسها فن التصوير من حياة المسيح ، تصوير طفولته ، بحيث تعبر بساطة الطفل وبراءته عن سموه ، وهذا ما نجده في لوحات رفائيل التي تمثل المسيح طفلاً ، وبخاصة في لوحة المادونا Madonna(*) Sistine الموجودة في درسدن Dresden ، والتي قدم فيها تعبيراً طفولياً رائع الجمال ، ونلتقط تفتح الإلهي إلى جوار البراءة(99) وبالإضافة إلى هذه الموضوعات ، توجد موضوعات أخرى ، مثل القديس يوسف ، والقديس يوحنا والرسل والشهداء ، والتقوى والصلاة ، ولهذا تطالعنا في الحقب المتقدمة من فن التصوير ، وجوه تحمل آثار العذاب ، رغم أنها

---

(97) Ibid: P. 816.

(*) حين يتناول فن التصوير موضوع الحب في شموله البسيط ووحدته ، أي في الله ، فإنه يتناول كما يتجلى في المفهوم المسيحي ، فلا يتناوله بشكل مجرد ، وإنما يخلع عليه هيئة بشرية ، وهذا يعني أن التصوير مرغم على استخدام النسبية **Anthropomorphism** ويعتقد هيجل أن يان فان آيك Van Eyck (1390 ـ 1441) قد وصل إلى درجة الكمال في تصوره لله الأب في اللوحة المعلقة فوق مذبح كاتدرائية جاند .

(98) Ibid: P. 819.

(**) كلمة مادونا **Madonna** ، مصطلح يستخدم في العصور الوسطى ، ويشير إلى السيدة مريم العذراء ، وتعني الكلمة حرفياً ، سيدتي (انظر ستيس : فلسفة هيجل ص 646) .

(99) Hegel: OP. cit., P. 823.

صورت في شكل صور شخصية Portrait ، ونستشف خلال هذه الوجوه نفوساً تقية كرست حياتها للصلاة والعبادة ، وهذا ما نجده في لوحات الألمان والهولنديين القدماء ، مثل لوحة كاتدرائية كولونيا Cologne Cathedral التي تمثل الملوك وهم يتلون صلاة التعبد ، وتوجد لوحات أخرى تمثل بعض الناس الذين تظهر لنا تقواهم الداخلية العميقة ، ولوحات أخرى تصور من لا يتذكر الكنيسة سوى يوم الأحد من كل أسبوع ، واستطاع الإيطاليون تجاوز الألمان والهولنديين في فن التصوير ، لأنهم صوروا تناغم الوجه وتعبيره عن داخلية النفس العميقة[1] ، ويرى هيجل أن اللوحات التي تعبر عن أعماق النفس ونبلها الروحي من خلال الوجه ، أفضل وأعمق اللوحات التي ركزت على تصوير مشاهد الجلد والتعذيب التي تعرض لها الشهداء ، لأنها ركزت على الألم الجسدي والحسي ، ولم تركز على المعاناة الروحية العميقة في التواصل نحو الله ، وهذه هي المظاهر الرئيسية للمثال الروحي المطلق ، الذي كان يشكل المضمون الأساسي للتصوير الرومانتيكي ، التي استلهم من خلاله التصوير أنجح آثاره وأشهرها . وبالإضافة إلى هذه الدائرة الدينية التي ينهل التصوير موضوعاته منها ، توجد دائرتان أخريان هما دائرة الطبيعة ودائرة الحياة البشرية ، فإذا كان المصور قد لجأ للموضوعات الدينية لتصوير داخلية النفس ، والتعبير عن حضور الحب المطلق (سبق أن ذكرت في هذا البحث ، إلى أن المقصود بالمطلق عند هيجل هو الإنسان في سعيه من المتناهي إلى اللامتناهي) ، فإن الفنان قد لجأ إلى دائرة الموضوعات الطبيعية مثل الجبال والتلال وضياء القمر ، ليصور أيضاً الجوانب الداخلية للعواطف التي تجيش بها نفسه ، فالمتأمل في هذه اللوحات ، يجد أن الفنان لا يركز على الطبيعة كما هي ، وإلا صار الفن محاكاة ، وإنما لأن أوضاع العالم الخارجي الطبيعي تثير في الحياة العاطفية ميولاً ونوازع مختلفة[2] . بمعنى أن الفنان هنا يستجيب لنداء الطبيعة الموجه إلى النفس والعواطف ، فعمق البحر وهدؤه وثورته ، تماثل أحوالاً في النفس ، ويكون لها صدى أيضاً . ولهذا فالطبيعة مجرد وسط يصبح مصدراً لموضوعات الفن . والفنان حين يلجأ للطبيعة ، فإنه يستجيب لمهمة الفن ، وهي تمثيل المثال على أنه واقع ، بحيث يمكن للإنسان إدراكه ، وإضفاء الطابع الإنساني على الموضوعات المختلفة المحيطة به . فالفنان يبحث في هذه الظواهر اليومية عن

---

(1) Ibid: P. 828.

(2) Ibid: P. 831.

مضمونه . ويرد هيجل في هـذه النقطة على الـزعم القائـل أن تصويـر الطبيعـة والحياة اليومية في الفن ، يوقعه في موضوعات مبتذلة ، وليست جديرة باهتمام الإنسان ، بـأن هذا الرأي يرجع إلى تدخل ذاتية الإنسان ونشـاطاتـه المتعددة في أحكـامه ، بمعنى أن انفصاله الإجتماعي أو الحياتي أو النفسي عن موضوعات هذه الأعمال الفنية هـو الذي يبرر حكمه ، بينما تكمن قيمة هذه الأعمال ، في أنها تجذب انتباهنا إلى مـوضوعـات لا تقع تحت إدراكنا في الوقع اليومي ، أو نمر عليهـا مرور الكـرام ، وقد عبـر عن هذا المعنى « جوته » حين بين أن تذوقه لأعمال فن التصويـر جعلته يلتفت إلى أشيـاء كثيرة نراها في الواقع ، ولم يكن يلتفت إليها ، فحين دخل منزلاً لأحد أصدقائه شعر أنه يرى لوحة حية ، لأنه رأى فيها المفردات المختلفة التي كان يستخدمها أحد المصورين وهو فـان أوستاد Ostade (1610ـ1684) (وهـو رسام هـولندي اختص بتصـوير مشـاهـد الحياة اليومية داخل البيوت)[3] . ولهذا فلا يمكن أنْ تبدو الموضوعـات المستمدة من الطبيعة أو الحياة البشرية في اللوحات أقل من الموضوعات الدينية ، لأن ما يتحكم في هذا هو قدرة الفنـان وطريقته في رؤيته للأشياء وتصورها وتصميمها ، فالفنان حين يقدم لنا موضوعاً ، يبدو لنا ـ هذا الموضوع ـ وكأننا نرى شيئاً جديداً ومختلفاً عما نراه ، لأننا لا نولي اهتماماً ـ في الحياة الواقعية ـ لجميع تفاصيل هذه الأوضاع والألوان التي تتبدى فيها ، بالإضافة إلى أن الفنان يبث في هذه الموضوعـات حياة جـديدة من نفســه ، فهو يقدم موضوعاته من خلال حبه وذكاءه وروحه[4] .

خصائص المواد الحسية في فن التصوير :

يستخـدم التصويـر المنظور الخـطي Linear Perspective ، لأنه المجـال الذي يتحرك فيه هو السطح فقط ، ولا يستطيع أن يقدم أشخاصه بجانب بعضهـا البعض مثل النحت القديم ، ويساعـد السطح فن التصـوير في إبـراز العلاقـات بين الأشخاص من جهة ، وبين المناظر الطبيعية والمباني وتـرتيب الغرفـة الداخلي من جهـة ثانيـة . وإذا كان التصوير لا يستطيع تقديم المسافات الفعلية الواقعيـة على نحو مـا يفعل النحت ، فإنه إذا أراد أن تبدو الأشياء بعيدة رسمها بحجم أصغر ، وهو يخضع في هذا التصغيـر لقـوانين بصريـة ، قابلة للتحـديد ريـاضياً كمـا يمكن التحقق من صحتهـا في الـواقـع

(3) عبر جوته Goethe عن هذا في كتابه الشعر والحقيقة Poetry and Truth
See: Hegel: OP. cit., P. 849.

(4) Ibid: P. 836.

الطبيعي[5] . ولكن الأشياء لا تختلف حسب المسافة التي تفصل بينها وبين البصر فحسب ، بل بشكلها أيضاً وتخطيط اللوحة المبدئي Draughts Manship هو الذي يعين حدود المسافات الفاصلة بين الموضوعات ، وكذلك الشكل الفردي لكل موضوع ، ويحكم التخطيط والتصميم قوانين الصواب والدقة التي تنطبق على الموضوعات الخارجية ، ولا تنطبق على التعبير الروحي ، ولهذا فإن التخطيط أو التصميم يؤلف القاعدة الخارجية لفن التصوير[6] والعنصر الرئيسي في التصوير هو التلوين Colouring لأن عن طريقه تكتسب المسافة والشكل كامل مدلولهما وتمثيلهما الحقيقي بفضل اختلاف الألوان بين الموضوعات وإذا كان التخطيط يمثل العنصر المجرد في التصوير ، فإن روح الفنان وسماته المميزة تظهر من خلال الألوان التي يستخدمها ، والكيفية التي يتناولها بها فالألوان هي التي تجعل الأشياء تبدو وكأنها محبوة بنفس وحياة . وتختلف مدارس الرسم التصويري Schools of Painting في امتلاك حس التلوين ، فنلاحظ ـ على سبيل المثال ـ أن الهولنديين قد دللوا على براعة فائقة في استخدام الألوان ، ويفسر هيجل ذلك ، بأن الهولنديين كانوا يعيشون بجوار البحر ، وكان أمامهم أفق ضبابي ، فزاد ميلهم إلى أن يتحرروا منه بدراسة اللون الزاهي ، وتفاعلاته المختلفة ودرسوا أيضاً انعكاسات الضوء ، حتى جعلوا إبراز الألوان والضوء هي مهمة الفن الأولى[7] .

إن الأساس المجرد لكل لون هو النور والظلام Light and dark فالدرجات المختلفة بينهما هي التي تعطينا الألوان ، فمثلاً التعارض بين الأبيض والأسود هو تعارض بين النور والظل ، ولذلك فإن النور والظلام هما أساس الرسم التصويري ، لأنهما هما اللذان يتيحان إمكانية تحديد المسافات والفروق بين المستويات ، وتحديد حدود الموضوعات ، أي إبراز الشكل الحسي بما هو كذلك ، ويستخدم الفنان النور والظلام ليصل إلى التجسيم Modelling ، ولا سيما في فن محفورات النحاس . والكيفية التي يستخدم بها الفنان النور والظل مرتبطة أساساً بطريقة الإضاءة التي يأخذ بها . فالضوء الطبيعي من نور الشمس أو القمر ، أو الشموع ، كل منها له دلالة مختلفة . ولكن متى يلجأ الفنان إلى استخدام إضاءة خاصة في اللوحة ؟ ولا يستخدم

---

(5) Ibid: P. 837.

(6) Ibid: P. 838.

(7) Ibid: P. 839.

النـور الطبيعي ؟ ، يلجـأ الفنان إلى ذلـك إذا أراد أن يضفي على عمله طابعـاً درامياً ، فيبرز بعض الوجوه ويواري غيرها ، لأنه في هذه الحالة فإن الرسام لا يقنع بضوء النهار العادي ، فيستخدم إضاءة خاصة قادرة على إبراز الإختلافـات التي يريـدها ، كـوالتي تبرز الجوانب الـروحية في العمـل الفني[8] ، والتصويـر لا يعبر عن النـور والظلام في تجريدهمـا المحض ، بل بـواسطة اختـلافات لـونية ، فـالنور والـظل يجب أو يلونا ، وينـطوي اللون ـ هو الآخـر ـ على تعارض بين الفـاتح Lightness والغـامق Darkness اللذين يؤثر كل منهما في الآخر ، فيضعفـه أو يقويـه . فالأحمـر والأصفر مثـلاً ، أفتح من الأزرق(*) Brighter واللون يغلب عليه الطابع الفاتح أو الغامق حسب الوسط الذي يمر فيه ، وكل لون هو ثمرة تركيب من ألوان متعـاكسة ، بـدرجات مختلفـة ، والألوان الأسـاسية هي الأزرق والأحمـر والأصفر والأخضـر[9] . ولكـل لـون دلالـة مختلفـة ، سيطرت على استخدام الفنانين له بالسلب أو بالإيجاب ، فمثلاً الأزرق يماثل الـطريقة الهادئة المتبصرة الناعمة في التعامل مع الأشياء ، أما الأحمر فيرمز إلى المبدأ المذكور الملكي الـسائد ، ويرمز الأخضر إلى اللامبالاة والحياد . ولهذا فطبقاً لرمزية الألـوان ، تلبس مريم العذراء ، حين تمثل جالسة على عرش بوصفها ملكة السماء رداء أحمـر ، بينما تلبس آخر إزرق حين تمثل كأم[10] . وكـل الألوان الأخـرى هي درجات مختلفـة من الألوان الأساسية الأربعة ، ولذلك لا يمكن أن يعتبر البنفسجي لوناً ، لأنه مشتق من لـون أساسي هـو الأزرق . ويقوم فن التصـوير على أسـاس التناغم بين الألـوان ، وأن يركب الألوان على نحو لا تتعارض فيما بينها ، وحين يتقيد الفنان بقواعد الألـوان يصل إلى تحقيق الكمال في تمثيل شكل الموضوعات ، وألوانها الفعلية ، وهذا ما نجده في أعمال الفنانين الهولنديين ، فيقدم بريق الفضة والذهب ووميض الأحجار الكريمـة كما فعـل فان آيـك Van Eyck ويرى هيجـل أن الألوان تشكـل كلية متنـاسقة ، ولهـذا فلا يجوز أن ينقص أي لون أساسي (وبالطبع إن حديث هيجل هذا لا ينطبق على الأعمال الفنية المعاصرة ، فمثلاً قدم بيكاسو أعمالاً فنية رائعة من خلال استخدام درجـات لون واحد فقط ، هو اللون الأزرق ، وتـطلق على هذه المـرحلة إسم المرحلة الـزرقاء) ، والرسامون الإيطاليون والهولنديون القدماء قد تقيدوا بمبـدأ نظام الألـوان وانسجامهـا ،

---

(8) Ibid: P. 840.

(*) اعتمد هيجل في تحليله للألوان على ما قدمه جوته بهذاالصدد في كتابه نظريـة الألوان (Goeth's Theory of Colour).

(9) Hegel: OP. cit., P. 841.

(10) Ibid: P. 842.

ولهذا نلتقي في لوحاتهم بالألوان الأساسية الأربعة ، ولكن لا بد أن تقدم الألوان بشكل يوحي للعين بالهدوء والتصالح ، وقد استخدم الهولنديون الألوان الرئيسية في نقائها وأشراقها المحض ، مما زاد من حدة التعارض بينها ، وزاد من تحقيق التناغم والإنسجام[11] وما يريد أن يركز عليه الفنان يقدمه من خلال الألوان الرئيسية ، بينما الموضوعات الثانوية تقدم من خلال الألوان المزجية Mixed Colours[12] وتختلف درجة اللون تبعاً للمنظور الخطي الذي يبرز الفرق في الحجم بين خطوط الموضوعات فدرجة إشراق اللون مرتبطة بالمسافة والمنظور الجوي ، بمعنى أن درجة وضوح اللون ترتبط ارتباطاً مباشراً بعلاقته بالضوء . فمثلاً الوجه الذي يبدو في الظل Shadow لا تكون ألوانه مشرقة وإنما عليها درجة من درجات التعتيم Dark ومن أصعب الموضوعات التي يقابلها الفنان هي تلوين الجسم البشري ، ويرى هيجل أن الألوان الزيتية هي الأصلح لذلك[13] ، والحقيقة أن سبب تركيز هيجل على أهمية الألوان في فن التصوير ، هو أنها تحدث سحر ، يتجلى بصورة رئيسية في الجوانب الروحية التي تظهر لنا من علاقة الألوان ببعضها ، وكأننا ننتقل من عالم التصوير إلى عالم الموسيقى ، وهذا ما نجده في أعمال ليوناردو دافنشي Leonardo da Vinci (1452-1519) ، الذي نتوغل في أعماله إلى أعمق الظلال ، رغم أنه يتركها منيرة بحكم شفافيتها ، ويصل من خلال التدرج في التلوين إلى النور الأكثر إضاءة[14] .

يتناول هيجل - بعد ذلك - دور ذاتية الفنان في خلق الأعمال الفنية ، فالفنان لا يتقيد بقواعد المنظور الخطي تماماً ، وإلا تحول عمله إلى علم الهندسة ، ولان حس التلوين لا يرتبط بقاعدة معينة ، بقدر ما يرتبط بكيفية خاصة في رؤية وتصور الفروق والدرجات اللونية التي تخضع لخيال الفنان وقدرته على الإبتكار . وبحكم إضفاء هذا الطابع الذاتي على الألوان ، فإن الفنان يرى عالمه وفق رؤيته للعالم ، ولهذا يمكن أن نميز بين الفنانين على أساس تناولهم للألوان ومعالجتهم إياها في لوحاتهم[15] .

(11) Ibid: P. 843.

(12) Ibid: P. 844.

(13) Ibid: P. 846.

(14) Ibid: P. 848.

(15) Ibid: P. 849.

التطور التاريخي لفن التصوير(*) Historical Development of Painting

إن أهمية دراسة التطور التاريخي للتصوير ، تكمن في أنه يتيح لنا فرصة دراسة الأعمال الفنية دراسة عميقة ، ويمكن عن طريقه فهم المقصود من مضمون فن التصوير ، وإعداد المواد ، ومراحل التصميم ، لأنها تتبدى في تاريخ الفن بشكل عيني ، ولا يتوقف هيجل عند المراحل المختلفة لتطور فن التصوير ، وإنما يكتفي بالإشارة إلى ثلاث صور رئيسية هي : الرسم (التصوير) البيزنطي ، والتصوير الإيطالي ، والتصوير الهولندي والألماني .

التصوير البيزنطي Byzantine Painting

ورث التصوير البيزنطي المهارة الفنية التي صاغها الإغريق ، ولهذا بقي هذا التصوير تقليدياً في شكل الوجوه ، ونمطياً في الأشخاص وأشكال التعبير ، كما أن التجسيم بواسطة النور والظل وانصهارها لم يبلغ شأناً مرموقاً في التصوير البيزنطي ، لذلك لم يتطور المنظور الخطي لدى البيزنطيين ، ولم يتطور أيضاً فن تشكيل المجموعات الحية ، وذلك لان التصوير البيزنطي حرص على تصوير نماذج مسبقة ثابتة ، وتقيد بأنماط تعبير متوارثة ، ولهذا تحول التصوير البيزنطي إلى مجرد حرفة غريبة عن الحياة والروح وانتشرت صور الرسم البيزنطي في إيطاليا(**) .

التصوير الإيطالي Italian Painting

يقدم التصوير الإيطالي طابعاً آخر من الفن ، لانه قدم المضمون الديني المقتبس من العهدين القديم والجديد ، ومن حياة الشهداء والقديسين ، واقتبس موضوعاته أيضاً من الميثولوجيا الإغريقية ، لكنه نادراً ما كان يصور نماذج من التاريخ القومي أو الحياة اليومية ، كما كان يفعل الفن الهولندي ، الذي استمد روعته من

(*) يرى هيجل أنه لا يمكن دراسة التطور التاريخي لفن التصوير دراسة نظرية بمعزل عن الأعمال الفنية الحقيقية التي تجسد وتشخص هذه الدراسة ، ولهذا فإن رؤية هيجل لن تكون كاملة إلا إذا كان المرء مطلعاً على اللوحات والأعمال الفنية التي يشير إليها ، وكنت أود أن أضيف هذه اللوحات إلى هذه الدراسة ، ولكنني سأكتفي بذكر المراجع المختلفة التي تحوي هذه اللوحات التي يشير إليها هيجل ، لمن يريد الإستزادة والإستفادة من أحاديث هيجل عن فن التصوير .

See: Hegel: OP. cit., P. 869.

(**) استشهد هيجل بفقرات طويلة من كتاب فون رومهر Rumohr أبحاث إيطالية للتدليل على صحة آرائه .

See: Hegel: OP. cit., P.872.

تصوير مشاهد الحياة الواقعية ، وأهم إسهامات التصوير الإيطالي تتضح في تصميماته والإعداد الفني للموضوعات الدينية الذي يتمثل في إدخال الواقع الحي للحياة الروحية والجسمية إلى موضوعات الفن . ويقول هيجل : إن التصوير الإيطالي يذكرنا بالموسيقى الإيطالية الآلية التي يصور كلاهما نغم النفس المحبة[16] . والطابع الروحي العميق الذي نجده في التصوير الإيطالي والموسيقى الإيطالية نجده أيضاً في الشعر الإيطالي في المقطوعات الثلاثية ترزاريما Terza-Rima والكانزونات Conzone[17] والسونتيات Sonnets[18] (1304-1374) ، ولدى دانتي Dante (1265-1321) فالمضمون واحد في كل الفنون الثلاثة ، والتصوير الإيطالي لم يصل إلى هذا دفعة واحدة ، وإنما مر بمراحل عديدة ، فبعد الرسم البيزنطي تخلى الإيطاليون عن الطراز الحرفي في التصوير الذي أشاعه البيزنطيون ، وظهر الإبتكار في أعمالهم ، ولكن لان الموضوعات التي يتحركون فيها محدودة ، فكانوا يركزون على إبراز سمات الوقار والعظمة الدينية فقط . ويعبر عن المرحلة الأولى دوشيو Duccio (1260- 1319) الذي كان له أثر كبير في التحرر من التقاليد البيزنطية في فن التصوير أما الإستقلال عن الفن الإغريقي فقد حققه جيوتو Giotto (1266- 1337) ، الذي يعتبر رائد فن التصوير الحديث ، فقد عدل بخط تحضير الألوان الذي كان معمولاً به في عصره ، كما عدل نمط التصميم والتنفيذ ، واختار موضوعات جديدة ، ولذلك يعتبر جيوتو هو الذي وجه التصوير نحو الحاضر والواقعي[19] ، واختفى من أعمال هذه المرحلة من التصوير الإيطالي ذلك الجلال القدسي الذي كان يهيمن على الطور السابق من فن التصوير ، وبدأت تظهر الموضوعات الدنيوية إلى جانب الموضوعات الدينية .

وهكذا استيقظ حب المناظر الطبيعية كخلفية للوحات ، وكذلك المناظر العامة للمدن والكنائس والقصور ، وبدأت الصور الشخصية تحتل مكاناً بارزاً في اللوحات التي تمثل أوضاعاً ومواقف دينية ، وصار الفنانون يستخدمون بمزيد من الحرية سمات

---

(16) ويقول هوراس أيضاً في تشبيه التصوير بالشعر : الشعر يشبه التصوير
Horace: Ars Poetica: «Poetry is Like Painting».

(17) الكانزون Canzone في الإيطالية هي قصيدة غنائية صغيرة .

(18) السونتيات Sonnets من الإيطالية ، ومفردها سونتيو : وهي قطعة شعرية من أربعة عشر بيتاً من الوزن الاسكندراني ، مؤلفة من رباعيتين وثلاثيتين ، وقوافيها ذات قواعد خاصة وثابتة .

(19) Ibid: PP. 875-876.

الحياة العائلية والمدنية في لوحاتهم ، وحدث تصالح بين الروحي والخارجي ، وأصبحت مهمة الفنان هي تحقيق التوافق والتناغم بين الجوانب الداخلية العميقة لتدين النفس ووقارها مع حس الحياة الحاضرة للأشخاص والأشكال ، ومن أفضل من حقق هذا في أعماله هو ليوناردو دافنشي ، فهو الذي تفوق على جميع المتقدمين عليه في دراسة الجسم والنفس البشريين ، وكذلك رفائيل Raphael[20] .

الرسم الهولندي والألماني Flemish and German Painting

يجمع هيجل التصوير الهولندي والألماني ، لأنه يرى أن هناك صلة قربى قائمة بينهما ، وأنهما استطاعا أن يتحررا من الأشكال الفنية الجاهزة والنمطية ، وأن الألمان والهولنديين تمكنوا من بلوغ التصالح الديني الذي يقوم على التوفيق بين متطلبات الكنيسة ورسالة الفن الدينية ، وبين مبدأ الجمال الحر الذي كان وراء إبداعهم لتلك اللوحات الفنية . ومن أهم المصورين الهولنديين نجد فان آيك وبان آيك Eyck اللذان يعدان اليوم مبتكري التصوير الزيتي ، أو على الأقل هما المصوران اللذان جودا تلك الطريقة بمنتهى الدقة ، وظهرت قدرتهما في رسم الخطوط ، وتمثيل الأوضاع والشخصيات ، والتمييز بين الداخلي والخارجي ، وفي إشراق الألوان وحرارتها وتناغمها ، ولكن إذا قارنا بين التصوير الهولندي والتصوير الإيطالي ، سنجد أن الجانب الديني والروحي أعمق لدى الإيطاليين منه لدى الهولنديين ، لان الهولنديين اهتموا بتمثيل شؤون الحياة اليومية[21] .

أما الألمان فقد عالجوا الموضوعات الدينية بمهارة فائقة أيضاً ، وعبروا عن الجوانب الروحية العميقة ، ويكمن إسهام التصوير الهولندي والألماني في الإنصهار الكامل مع الدنيوي واليومي ، والإرتباط معه ، وقد أدى هذا إلى تطور فن التصوير نفسه ، ويرد هيجل سبب الإنتقال من تصوير الموضوعات الدينية إلى موضوعات الطبيعة والحياة المنزلية إلى حركة الإصلاح الديني في هولندا ، حيث اعتنق الهولنديون البروتستانية وحاربوا طغيان الملكية الأسبانية ، ورغم هذا لا نجد هذه الموضوعات السياسية في لوحاتهم ولكنهم أظهروا في لوحاتهم طباعهم الصلبة ، وجميع أوضاع حياتهم ، ولهذا نجدهم يصورون نظافة مدنهم ومنازلهم ، وأدواتهم المنزلية وأعيادهم القومية .

---

(20) Ibid: P. 881.

(21) Ibid: P. 883.

واستطاع الهولنديون أن يقدموا الحرية ودقة التصميم وحب الأشياء العادية والصغيرة في إبداعاتهم الفنية . وقد برعوا في استخدام النور والظل ، وصوروا الحياة الريفية مشبعة بالمرح العفوي البريء ، ولذلك يعتبر الفن الهولندي أفضل وسيلة لمعرفة الإنسان والطبيعة الإنسانية ، لان الفنان الهولندي كان على معرفة عميقة بهما[22] .

ب ـ الموسيقى Music

إن الموسيقى فن ذو طبيعة خاصة ، تجعله أبعد الفنون عن قبول التعريفات والأوصاف ذات الطابع العام ، ومضمونها الروحي هو حركات عالم العواطف وأحداثه ، بمعنى أنه ترديد للذاتية ، ولهذا فهي أقرب للإبهام واللاتعين ، وليس هناك على الدوام تطابق بين التنويعات الموسيقية وتنويعات عاطفية محددة ، أو تمثل بعينه أو فكرة[23] ، ولذلك فالقيمة أي الفكرة الموسيقية هي أساس العمل الموسيقي ، « وهي أصغر شكل لحني يمكن إدراكه ، وهي عبارة عن وحدة أو خلية لحنية توحي بمدلول معين ، ثم تنمو وتتكاثر بفضل القوة الدافعة الكامنة فيها[24] ، ووظيفة الموسيقى كفن هي توصيل الحياة الباطنية الداخلية ، وتساعد في تمثيل ما هو ذاتي ، وتحويل الموضوعي إلى ذاتي ، بمعنى أن الموسيقى لا تفعل مثل الفنون التشكيلية التي تختار نمط التعبير الخارجي لتعبر به عن ذاتها ، وتجعل النمط الخارجي للفن قائم بحرية واستقلال ، بل إن الموسيقى تجرد الخارج ـ أي الأداة التي يستخدمها الفنان ـ من كل طابع موضوعي[25] ولقد بينت كيف أن التصوير يختزل أبعاد النحت المكانية ، وهي الطول والعرض والثقل والعمق إلى السطح وحده ، والموسيقى قد نشأت من إلغاء المكان ، فالمكان في الفنون التشكيلية ساكن ، والجسم حين يهتز يتحرك ، ومن هذه الحركة يغير مكانه ويرتد إلى حالته السابقة ، وهذا الإهتزاز ينتج الصوت وهو مادة الموسيقى[26] . وبواسطة الصوت تنفصل الموسيقى عن المكان القابل للإدراك الحسي ، وتحتاج إلى عضو آخر غير البصر وهو عضو السمع لتوصيل إبداعها ، ويعتقد هيجل أن السمع ليس من الحواس العملية ، وإنما من الحواس النظرية التي

---

(22) Ibid: P. 885.

(23) Hegel: Aesthetics, Vol. II, P. 891

(24) عزيز الشوان : الموسيقى ـ تعبير نغمي ومنطق الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة 1986 ص 44 .

(25) Hegel: OP. cit., P. 889.

(26) Ibid: P. 889.

تتسم بطابع فكري أكثر من البصر ، وهذا يعني أنه « ينبئنا ، مثل أرسطو بأن الأنغام أقدر من الألوان ، وأن السمع أكثر مثالية من الإبصار ، إذ أنه في الأنغام الموسيقية يتردد ويتجاوب النطاق الكامل لمشاعرنا وانفعالاتنا ، التي لا يكون موضوعها قد تحدد بعد[27] ، ويدلل هيجل على ذلك بأن البصر يدرك الحسي ، ويستمر في إدراكه ، بينما السمع لا يدرك الهيئة المادية الهادئة للأشياء ، وإنما يلغي المكان ، ويمكن إلغاء المكان مرة ثانية عن طريق الإهتزاز ، وعن طريق هذا النفي المزدوج Double Negative المرتبط بالصوت[28] ، يصبح الصوت يعبر عن الحياة الداخلية ولا يرتبط بالأشياء المادية الجسمانية المرتبطة بالمكان ويتم نفي المكان عن طريق الأذن ، وعن طريق الإهتزاز الذي يحدث الصوت[29] . ولذلك تعبر الموسيقى عن الحياة الداخلية ، وإذا تساءلنا عن طبيعة الحياة الداخليه التي يمكن أن تنقلها الموسيقى ، وتكون مطابقة للصوت ، فيمكن القول إنه إذا نظرنا للصوت بشكل موضوعي ، سنجد أن الصوت من طبيعة مجردة Abstract على عكس الحجر أو اللون وهي مواد الفنون التشكيلة ، فهي ذات طابع تشخيصي ، لأنه يمكن عن طريقها تقليد ما هو موجود في الطبيعة ، ولهذا فإن موضوعات الفنون التشكيلية مستمدة من الواقع ، بينما موضوعات الموسيقى مستمدة من الحياة الداخلية الذاتية المجردة[30] ولذلك يقول هيجل : « إن المهمة الرئيسية للموسيقى ليست إعادة تكرار الصوت ، أو تصوير العالم الموضوعي نفسه ، ولكن في نهج معاكس تماماً ، إنها تصور حركات النفس العميقة ، والشخصية وتبرز روحها الواعية »[31] .

. صحيح أن الفن التشكيلي يستطيع أن يعبر عن الحياة الداخلية والصراعات التي تعصف بالنفس ، ولكننا نلاحظ أن الإنسان في الفن التشكيلي يتأمل هذه الإبداعات من الخارج ، وتحتفظ اللوحة بالإستقلال والتمايز ، ولكن هذا التمايز لا يوجد في الموسيقى ، لأن مضمونها هو الذاتي نفسه(*) ، فهي لا تدل على مكان وإنما تدل على

---

(27) جوليوس بورتنوي : الفيلسوف وفن الموسيقى ترجمة د . فؤاد زكريا ، الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة 1974 ، ص 239 .

(28) تحدث هيجل أيضاً عن عملية نفي المكان Negativing of Space في كتابه فلسفة الطبيعة Philosophy of Nature فقرة 257 .

(29) Hegel: Aesthetics, P. 890.

(30) Ibid: P. 891.

(31) Ibid: PP. 891-892.

(*) Its Content is What is Subjective in itself.

الحياة الداخلية(32) ، وعلى الرغم من أن الصوت ذو طبيعة ظاهرية خارجية ، إلا أنه لا يظل حاضراً مستقلاً مثل المكان ، وإنما هو يتلاشى ، فما أن تدركه الأذن حتى يخمد وينطفىء ، فالأصوات لا تجد صداها إلا في أعمق أعماق النفس التي تتأثر به ، والحياة الداخلية التي تخاطبها الموسيقى هي التي تؤلف الجانب الشكلي من الموسيقى . ولذلك فإن مضمون الموسيقى يختلف عن مضمون الفنون التشكيلية والشعر ، لأن هذه الفنون تعتمد في توصيل مضمونها على الأشكال التي تمثل الواقع الخارجي ، بينما الموسيقى تعتمد على تصورات وتمثلات روحية .

ما هي نظرية هيجل في الموسيقى وجمالياتها لديه ؟

إذا تساءلنا كيف يتناول هيجل الموسيقى ، وكيف يعرض نظريته عنها ، بوصفها من الفنون الرومانتيكية ، سنجد أنه يدرس الموسيقى من خلال ثلاثة محاور رئيسية : أولها : يدرس الطابع العام للموسيقى الذي يميزها عن غيرها من الفنون الأخرى ، من خلال المادة التي يستخدمها فن الموسيقى كوسيط مادي لنقل الشكل الجمالي الذي يعبر عن المضمون الروحي وهو الصوت ومدى تأثيره . وثانيهما : يقدم هيجل الفروق الخاصة بين الأصوات الموسيقية Musical Notes وتشكيلاتها Figurations من زاوية صيرورتها ، وتطورها في الزمن ، ومن زاوية شدتها النوعية الفعلية Temporal Duration(33) أو ما نطلق عليه الدوام الزمني المؤقت ، وثالثها : يدرس هيجل العلاقة بين الموسيقى والمضمون Content الذي تعبر عنه ، سواء كان هذا المضمون عواطف أو انطباعات وكيف تنقل الموسيقى هذا المضمون(*) .

يبين هيجل الطابع العام للموسيقى من خلال المقارنة بين الموسيقى والفنون الأخرى فيشير إلى بعض السمات المتشابهة والمختلفة بين العمارة والنحت والموسيقى ، فالسمات المتشابهة بين العمارة والنحت والموسيقى تقوم على أساس

---

(32) Ibid: P. 891.

(33) Ibid: PP. 892-893.

(*) ورغم عمق التحليل الذي يقدمه هيجل عن الموسيقى ، إلا أنه يعتذر عن خبرته المحدودة بهذا المجال ، انظر ص 893 من الترجمة الإنجليزية ، ورغم أنه يستند في تحليله إلى معرفة عميقة بالموسيقى ومصطلحاته الفنية ، إلا أنه يرى أن النقاد والموسيقيين المحترفين Practising Musicians هم وحدهم الذين يقدمون حديثاً عميقاً في هذا المجال ، لأنهم يمتلكون معرفةً دقيقة بقواعد التأليف الموسيقي ولديهم تمرس طويل بالأعمال الموسيقية (انظر هيجل ص 930 من الترجمة الإنجليزية) .

علاقات ونسب كمية(*) بمعنى أن العمارة والنحت تخضع لنسب رياضية للعلاقة بين الأجزاء في العمل الفني ، ويتضح هذا بشكل جلي في الأبنية المعمارية التي تقوم على التوازي والتماثل والتناغم ، والبناء الموسيقي ـ في أي قطعة موسيقية ـ يخضع ـ أيضاً ـ إلى علاقات التماثل والتوازي التي تعتمد على نسب رياضية . هذا من ناحية التشابه ، أما من ناحية الإختلاف ، فإن النحت مثلاً يعبر عن التطابق بين الداخل والشكل الخارجي ، وهذا التطابق ليس موجوداً في الموسيقى ، لأن هيجل يرى أن الموسيقى من الفنون الرومانتيكية التي ينفصل فيها الشكل عن المضمون ، ولكن هذا الإنفصال ليس موجوداً في العمارة ، وإنما الإنفصال يتأتى من طبيعة الموضوعات التي يتناولها كل من العمارة والموسيقى ، فالمضمون الروحي في العمارة ـ بوصفها فناً رمزياً ـ يأخذ شكلاً خارجياً في المكان كما يتصوره الخيال ، بينما الموسيقى تنفي المكان وتعبر عن المضمون الروحي عن طريق تمثيل الشعور والعواطف في هيئة أصوات لحنية ، والإختلاف بين الموسيقى والعمارة والنحت يتأتى من طبيعة المادة الوسيطة التي يصاغ منها العلاقات والنسب ، ففي العمارة تستخدم المادة الثقيلة في المكان ، بينما الموسيقى تتحرر من المكان ، بمعنى أن العمارة تشيد أبنيتها الضخمة ذات الأشكال الرمزية عن طريق الإدراك الخارجي ، بينما عالم الأصوات ـ السريع الزوال ـ يغوص إلى أعماق النفس عن طريق الأذن ويوقظ فيها مشاعر التعاطف[34] .

وإذا كان هيجل يرى أن أبعد الفنون عن الموسيقى هو النحت ، فإن التصوير هو أقرب الفنون ، فعلى الرغم من أن النحت والتصوير يخضعان إلى سمة مشتركة بينهما ، وهي أن كلاً منهما يرتكز إلى أشكال طبيعية خارجية ، في تصوير المضمون الذي تعبران عنه ، فالنحات ، والمصور ، يقوم بإضفاء الطابع الروحي Spiritual على الأشكال الطبيعية حتى يجعل كل من المضمون والشكل ينصهران في وحدة واحدة . بينما نلاحظ أن الموسيقي ـ يختلف عن المصور والنحات ـ إذ لا يرتكز إلى الواقع الخارجي ، وإنما يبني عمله الموسيقي على أساس الحياة الداخلية ، فهو لا يرجع إلى الخارج ، وإنما يعود إلى حريته الداخلية[35] والموسيقى تمثل أعلى درجات التحرر ،

(*) انظر حول تفصيل هذه النقطة دراسة د . فؤاد زكريا عن الإيقاع بين الحياة والفن ، في كتابه « مع الموسيقى ـ ذكريات ودراسات » حيث أوضح السمات المتشابهة في الإيقاع بين الموسيقى والشعر والعمارة والفنون الأخرى ، انظر ص 66 ـ 75 .

(34) Hegel: OP. cit., P. 894.

(35) Ibid: P. 895.

لأن الموسيقي لا يتقيد بأي شيء ، ويقوم علمه على التآلف بين الأصوات ، أو إقامة علاقات بينها على أساس التعارض والتماثل والتعاقب ، فالتكنيك في العمل الموسيقي يجعل من الحرية هي أساس عمل الموسيقار ، فهو يستلهم إرادته الذاتية الحسية ، فينتقل من نقطة إلى أخرى ، أو تقييد نغمة أو إطلاقها من جديد ، بينما هذا ليس متاحاً في فن النحت وفن التصوير ، ولهذا يستفيد المصور والنحات ـ في عمله الفني ـ من دراسة الطبيعة ، بينما الموسيقى لا تستفيد من دراسة الطبيعة والأصوات الخارجية ، لأنها تعرف أشكالاً موجودة خارج نطاقها تعتمد عليها[36] . أما عن علاقة الموسيقى بالشعر ، فيوضح هيجل أن هناك صلة وثيقة بينهما ، على أساس أن كليهما يستخدم وسيلة حسية واحدة هي الصوت ، وهما يعتمدان في بنائهما على الوزن أيضاً ، ولكن كلاً منهما يختلف عن الآخر في طريقة التعامل مع الأصوات ونمط التعبير . فالأصوات في الشعر لا تصدر عن آلات اخترعها الفن ، وإنما تصدر عن عضو النطق البشري فيتحول الصوت من صوت في ذاته ، كما هو الحال في الموسيقى إلى محض علامات لفظية تكمن قيمتها في التمثلات والتصورات التي تشير إليها ، كما هو الحال في فن التصوير[37] ، فاللون مثل الكلمة مستقل عن الروحي ، ولا يشكل اللون أو الكلمة في الشعر وحدهما العمل الفني ، فالشكل وتعبيره هو الذي يضفي الدلالة والإيقاع على اللون أو الكلمة[38] . فالموسيقى تختلف عن الشعر في أنها تتخذ من الصوت من حيث هو غاية في ذاته ، وتتخذ من عنصر التأليف الشكل والبناء في العمل الفني ، ولذلك تنفصل الموسيقى عن المضمون الواضح وتستمد مضمونها من الداخل inner[39] وعلى الرغم من استقلال الموسيقى عن الشعر إلا أنها كثيراً ما تقترن به ، لا سيما في الأعمال الموسيقية ذات الطابع الغنائي والدرامي ، ويرى هيجل أن غلبة الشعر على الموسيقى ، أو الموسيقى على الشعر في الأعمال التي تجمع بينهما ، من شأنه أن يضر بالفنين معاً ، لأن النص الشعري هو عمل مستقل ، ينتظر من الموسيقى أن تسانده كما يظهر في الأعمال التي تجمع بينهما ، كما في الأشعار الأوبرالية ، والليدات Leider(*) ونصوص الأوراتوريو Oratorios(**) وهذا يجعل الموسيقى تقوم

---

(36) Ibid: P. 897.

(37) Ibid: P. 898.

(38) Ibid: P. 899.

(39) Ibid: P. 899.

(*) الليدات أو الليدة Leid : هي الأغنية الشعبية أو الدينية في البلاد الألمانية .

(**) الاوراتوريو : Oratorios كلمة إيطالية الأصل ، يقصد بها العمل الموسيقي الذي يصاحبه الأناشيد =

بدور ثانوي ، ويقيد حرية الموسيقي ويربطه بالنص ، وكذلك النص الموسيقي الجيد يجعل من النص الشعري الذي يصاحبه مجرد عواطف سطحية وتمثيلات عامة للغاية ، ولذلك فالمستمع للأوبرا الإيطالية مثلاً ، تستوعبه الموسيقى ، وينسى النص المصاحب[40] كما هو الحال في السيمفونية التاسعة لبيتهوفن التي تحتوي على أنشودة الفرح لشيلر Schiller باللغة الألمانية ، وكثير من شعوب العالم يستغرقه النص الموسيقي ، ولا يكون لفهم النص الشعري المصاحب إي دور في فهم العمل الموسيقي واستيعابها . ويرى هيجل أن هذه الأعمال الموسيقية التي يصاحبها الشعر ، لا تأخذ من الشعر إلا المضمون العام للغاية مثلما يقتبس المصور موضوعات التاريخ المقدس لحياة المسيح ، فهو يتخذ من الموضوع المضمون العام الذي يعرض من خلاله فهمه للتاريخ المقدس وتعبيره عنه[41] .

يتبين مما سبق أن هيجل يتفق مع أفلاطون وأرسطو في أن الموسيقى هي لغة الشعور ، وهذا الرأي شائع بين القدماء والمحدثين ، وأصحاب الإتجاهات الرومانتيكية ، والحقيقة أن القول بأن الموسيقى هي لغة الشعور أو الإنفعال يعني ببساطة أن الموسيقى تتميز عن غيرها من الفنون بقدرتها عن التعبير عن العواطف والإنفعالات ، وقد يكون مرجع هذا إلى أن كل انفعال Emotion يكون حركة Motion ، ارتفاع وهبوط ، وهذا ما يحدث في العمل الموسيقي[42] ويطلق هيجل على العاطفة والشعور مصطلح الحياة الداخلية Inner Life والحياة الداخلية هي الشكل الذي تستطيع الموسيقى عن طريقه التعبير عن مضمونها ، والموسيقى حين تعبر عن المشاعر والعواطف ، فإنها تضفي عليه طابعاً كلياً ، فالموسيقى حين تعبر عن الألم أو الحزن أو الفرح فإنها لا ترتبط بحزن معين أو نوع منه ، وإنما تعبر عن الفرح بشكل عام ، ويمكن توضيح فكرة هيجل من خلال المثال التالي : إذا أراد الموسيقي أن يعبر عن الفرح ، فهو لا يقصد فرحاً خاصاً بحالة جزئية أو موقف معين ، مثل الفرح بعد الحزن ، أو الفرح لتحقيق أمنية ، وإنما يقصد الفرح بشكل عام . ولذلك فالموسيقى تختلف عن الشعر ، عن ألفاظ اللغة هي علامات منطوقة ، وتدل على

وجوقة أوركسترا ، وتصور موضوعات دينية أو دنيوية ، ولكن بدون تمثيل ، ومن نماذجها أوراتوريو الخلق لهايدن .

(40) Ibid: P. 900.

(41) Ibid: P. 901.

(42) William Knight: the Philosophy of Beautiful, PP. 141-142.

تمثلات وأفكار ولا تعبر عن مضمون عام ، بينما الموسيقى لا يقوم العقل بتحليلها ، وإنما تنساب في داخل الإنسان ، وتشف عن المعاني العامة ، ويمكن القول إن الموسيقى تعبر عن المشاعر والعواطف عن طريق علاقات معينة بين الأصوات ، ولذلك يقول هيجل « إن الموسيقى تتخطى حدود الجسم أو الشكل ، لتؤوب إلى نفسها ، فهي لا تذوب في الشكل الخارجي وتتلاشى فيه ، بل يصبح الشكل هو الوسط الذي عن طريقه تعكس الروح كينونة ذاتها ، وترد إلى ذاتها ، بحيث يصبح هذا الإرتداد هو الأساس »(43) وآهات النفس Interjections هي نقطة انطلاق التعبير الموسيقي ، وتختلف الأصوات في الموسيقى عن الأصوات الموجودة في الواقع ، لأن الأصوات ـ في الموسيقى ـ تتعرض لعملية تحضير طويل أكثر من تحضير المواد الوسيطة في فن التصوير والشعر ، فالأصوات في الموسيقى ـ في حد ذاتها ـ تمثل كلية من الإختلافات التي قد تتلاقى أو تتعمق بحيث تنشأ عنها أشكال شتى من الإئتلافات المباشرة والتعارضات الجوهرية ، وبحيث تعبر هذه العلاقات بين الأصوات عن التعبير الحي عما هو موجود في الروح في حالة مضمون محدد ، وقد عبر هيجل عن هذا بقوله : « إن الصوت لا يتجسد بشكل عيني ليؤلف أشكالاً مكانية ، وإنما يفرض نفسه في الموسيقى من خلال التنوع للعلاقات بين الأصوات ، ولذلك تنتمي الموسيقى إلى مضمار الزمن الفكري »(44) .

تأثير الموسيقى : Effect of Music

إن المصدر الذي تستمد منه الموسيقى قدرتها على التأثير هو النفس الداخلية التي لا تنغمس في تأملات عقلية ، والمقصود بالنفس هنا هو الحس الداخلي Inner Sensibility أي الإدراك المجرد للذات ، ولذلك لا يتميز العمل الموسيقي بالإستقلال كما هو الحال في النحت ، فالمتلقي لا يستوعب العمل الفني في النحت والتصوير إلا من خلال تأمل الذات للعمل الفني الخارجي ، بمعنى أننا نحتفظ بقدر من الإستقلال والحرية ـ أمام اللوحة والتمثال ، ولا يصل إلينا المضمون إلا عن طريق التأمل ، لكن في الموسيقى فإن عنصر التعبير وهو الصوت لا يسعى وراء تكوين الصور والأشكال المكانية ، وإنما يقوم بتوصيل حركاته إلى داخلية النفس العميقة ، ولذلك لا يشعر الإنسان باستقلاله ، وحريته أمام العمل الموسيقي ، لأن موج الأصوات المتدفق

---

(43) Hegel: OP. cit., P. 903.

(44) Ibid: P. 904.

يحمله حيثما شاء[45] . ومن هـذا المنظور ، فـإن الموسيقى تمـارس تأثيـراً كبيراً على الإنســان ، يختلف باختـلاف الإتجاه الـذي آثرت المـوسيقى أن تسلكـه ، ويمكن أن نوضح هذا بأن الموسيقى الحماسية يمكن أن تساعـد في أن يدب الحمـاس في نفوس الجنود أثناء الحرب ، ولذلك يسير الجنود على إيقاع المـوسيقى ، فيحدث تـلاؤم بين الإيقـاع الداخلي للمـوسيقى ، مع إيقـاع السير ، بحيث نجـد أن الذات تستغـرق في شاغلها وتنسـجم مع ما تفعله[46] وإذا تساءلنا عن سبب تأثير الموسيقى في الإنسان فإن هيجل يرى أن تأثير المـوسيقى في النفس ينشأ من خـلال العلاقـة بين الحياة الـداخلية وبين الزمن كما هو ، فالذات الداخلية ـ بحكم طبيعتها ـ هي نفي Negative للمكان ، لأن الأنا كائنة في الزمن ، والـزمن هو نمط كينـونة الـذات ، وكذلـك الصوت هـو نفي للمكان أيضاً[47] . وإذا كان العنصر الرئيسي للصوت الذي يحدد قيمته الموسيقيـة هو الزمن ، فإن زمن الصـوت هو أيضـاً زمن الذات ، وعلى هـذا الأساس ، فـإن الصوت يدلف إلى الأنا ، ويستحوذ عليها ، ويحركها بقوة التعاقب الإيقاعي للحظات الـزمن ، ويعـد ذلك تقـوم تشكيلات الأصـوات في العمل المـوسيقي ـ من حيث هي تعبيـر عن المشاعر والعواطف ـ برفع انفعال الأنا إلى أعلى الدرجات ، هذا هـو السبب الأساسي الذي يفترضـه هيجل لقـوة التأثيـر الذي تمـارسه المـوسيقى على الإنسان[48] . ولكي تمـارس الموسيقى تـأثيرهـا الكامـل ، فـلا يجب أن تكتفي بمجـرد التعـاقب المجـرد للأصوات في الزمن ، وإنما لا بد من مضمون يـوقظ في النفوس شعـوراً حياً ، بحيث تكون الموسيقى عينها هي نفس هذا المضمون .

وإذا كان هيجل يقول بتأثيـر الموسيقى على الإنســان ، فإنـه لا يغالي في حجم هذا التأثيـر ، وهو ينـظر باستخفـاف إلى محاولـة أورفيوس(*) Orpheus ، وزعمـه أن الأصـوات وحركـاتها تكفي لتـرويض الوحـوش ، ويرى هيجـل أن الموسيقى قـد تبث الشجاعة في نفوس الجنود ، مثل نشيد Marseillaise الخاص بالثورة الفرنسية ،ولكنها لا تستطيع أن تحطم وحدها أسوار الأعـداء ، كما حـدث لأسوار أريحـا ، حيث تروي

---

(45) Ibid: P. 905.

(46) Ibid: P. 906.

(47) Ibid: P. 906.

(48) Ibid: P. 907.

(*) ذكر في الأساطيـر الاغريقيـة ، وهو شـاعر منشـد له دوره في الملحمـة الهوميـرية ، وقيـل أنه كـان يروض الوحوش الكاسرة من خلال العزف بمزماره ، وذلك حين نزل العالم السفلي ، بحثاً عن زوجته .

التـوراة أن يشوع بن نـون تمكن من إسقاط أسـوار أريحا بقـوة الأصوات المـوسيقية ، فـالموسيقى في عصـرنا الـراهن يمكن أن تقـدم مؤازرة ثـانـويـة للجنـود ، ولكن ليس بالطبول والمزامير تتولد الشجاعـة[49] والواقـع أن التأثيـر الموسيقي لم يكن وقفـاً على المحاولات التي أشار إليها هيجل ، وإنما نجد أيضاً ريتشـارد فاجنر Wagner الموسيقار الألماني ، كان يحلم بتغيير العالـم عن طريق الموسيقـى(*) . ويرى هيجل أن الـذاتية تلعب دوراً كبيـراً في نمط التأثيـر الذاتي لـلأصـوات ، لأن الأصـوات ليس لهـا وجـود موضوعي دائم ، كما هو الحال في العمارة والنحت ، ولذلك يحتاج العمل المـوسيقي إلى تكرار دائم ، لأن الأصوات لا تكاد تظهـر حتى تختفي . ولكي تحدث المـوسيقى تـأثيرهـا ، فلا بـد من وجـود فنـانين متمـرسين اكتسبـوا مهـارة روحيـة ، وتكنيكيـة في العـزف ، لأن المهـارة الـذاتيـة في العـزف هي المـركـز الـوحيـد والمضـمـون للمتعـة الموسيقية[50] .

السمات الخاصة لوسائل التعبير الموسيقي

Particular Characteristics of Music's Mean of Expression

إن الصوت ـ وحده ـ خـال من المضمون ، ولهـذا فهو يحتـاج إلى معالجـة فنية كيما يصبح تعبيراً عن حياة داخليـة . فالأصـوات بمفردهـا لا تؤلف عمـلاً فنيـاً ، ولكن لا بد أن توجد الأصوات في عـلاقات مختلفـة مع الأصـوات الأخرى ، بحيث تشكـل الوحدة الحية والعضوية بين الأصوات ، وهي القاعدة الأساسية للموسيقى ، وتقوم هذه الـوحدة على المسـاواة والتفاوت Equality & Imquality ، بمعنى أن الفنـان لا يقدم المـوسيقى من خلال عـلاقات ونسب كميـة بين الأصوات فحسب ، وإنمـا من خـلال الشكـل العقلي الـذي يسيـطر على الجـانب الكمي في المـوسيقى ، فـالتنـاسب Proportion الكمي لا يقدم الوحدة العضوية للعمل الموسيقي ، لأنه لا بد أن يستخدم الفنان هذه العلاقات الكميـة لكي يعبر عن الحيـاة الداخليـة ، وإذا كانت الحـرية هي معرفة الضرورة عند هيجل ، فإن حرية الفنان الموسيقي مرتبطة بمدى معرفتـه للقوانين الضرورية للعلاقات القائمة بين الأصـوات لأنها ومسـائله في التعبير[51] وهـذه القوانين

---

(49) Ibid: P. 908.

(*) د. فؤاد زكريا : ريتشارد فاجنر ، المكتبة الثقافية ، القاهرة .

(50) Ibid: P. 909.

(51) Ibid: P. 911.

التي تعكس العلاقات والنسب الكمية بين الأصوات هي الزمن Time والوزن Bar والإيقاع Rhythm واللحن Melody . والفنان يكتب عمله من خلال فهمه لهذه المفاهيم السابقة ، فيعيد بناء العمل الموسيقي على أساس الوحدة أو الإختلاف بين الأصوات ، ويتعامل الفنان مع الزمن العيني للأصوات ، لأن لك صوت منها نغماً Tone محدداً ، وتشكل الإختلافات الصوتية في الأزمنة العينية لها العوامل الأساسية لتحديد العلاقة بين الأصوات سواء بالائتلاف أو التعارض Opposition أو التوسط Modulation[52] .

الزمن ، الوزن Bar ، الإيقاع Rhytm

إن عنصر الزمن في الموسيقى لا يقوم بنفس الدور الذي يقوم به المكان في الفنون التشكيلية ، كالنحت والتصوير ، حيث يقوم المكان بدور إيجابي ، لأنه يحفظ لهذه الفنون بحق تمثيل الحركة للأجسام ، بينما الزمن في الموسيقى هو عنصر خارجيٌ سالب ، لأن الزمن يقوم على إلغاء نقطة معينة من الزمن ، واستبدالها بنقطة أخرى ، ثم لا تلبث أن تلغى وتحل محلها نقطة أخرى ، وهكذا ، وفي تعاقب أنات أو لحظات الزمن يمكن أن نضع الصوت في علاقة كمية مع الأصوات الأخر ، لأن الزمن في الموسيقى يظهر بمظهر الجريان المطرد والداوم اللاامتمايز . ولكن الموسيقى حين تتناول الزمن ، لا تتركه على حالة اللاتعين واللاتمايز هذه ، بل عليها أن تعطيه تعيناً واضحاً ، وأن تخضعه لوزن ، بمعنى أن تنظم جريانه بحسب قواعد هذا الوزن وضوابطه .

وإذا تساءلنا لماذا تحتاج الموسيقى إلى هذه الأوزان ؟ ، فقد عرفنا فيما سبق أن زمن الصوت هو زمن الحياة الداخلية للذات ، ولكي يعبر الصوت عن العاطفة ، والإنفعال ، فلا بد أن يكون ترنيم أو تنغيم الزمن وفق الحياة الداخلية لكي يعبر عن الروح ، فالأوزان الموسيقية هي التي تساعدنا في تحديد المضمون الروحي للموسيقى ، فتقطيع الزمن الموسيقي ، وتعيينه يعبر عن تذكر الأنا لذاته ، واهتدائه لذاته ، فيقطع هذا التعاقب اللامتعين لأنات أو لحظات الموسيقي . والصوت بدون الوزن يمكن أن يمتد إلى ما لانهاية ، بينما بالوزن يكون له بداية ونهاية محددة ،وبالتالي يصبح له قيمة متعينة ، ويقوم الوزن في الموسيقى بالوظيفة التي

---

(52) Ibid: P. 912.

يؤديها التناظم Regularity في العمارة ، لأن مختلف أجزاء الزمن تنصهر لتؤلف وحدة يحقق فيها الأنا تطابقه مع ذاته ، ووظيفة الزمن هي أن يقيم وحدة زمنية معينة تكون بمثابة المقياس والضابط لجريان الزمن ، فحين تفصل مساحات متساوية بين أعمدة ذات ارتفاع واحد وسمك واحد ، فإن هذه المساحات تكون على أساس التماثل في فن العمارة ، وفي الموسيقى ، فإن الوزن تعيين ثابت ، وتكرار أحادي الشكل ، وفي أحادية الشكل يلتقي الوعي بذاته ، ويكون في حالة واحدة ، لأن الأنا تشعر أن الوزن يسير وفق الإيقاع الداخلي للذات[53] . وهنا يمكن أن نميز بين الوزن في الموسيقى والتناظم Regularity في العمارة على الرغم من أن وظيفتهما واحدة ، فالنسب الكمية التي تستخدمها العمارة هي نسب رياضية كاملة ، لا يمكن أن تستخدم كما هي في الطبيعة ، لأن هذا التطابق المجرد بين حركات الأشياء في الطبيعة ليس موجوداً ، لأن الأجرام السماوية لا تتقيد في حركاتها بوزن أحادي الشكل ، فلا تقطع مسافة ما في فترة زمنية واحدة بينما ـ في الموسيقى ـ عن طريق الوزن ، فإن الأنا يدرك هويته الواحدة ، من خلال إدراكه لتعدد الأصوات ، فالفنان هو الذي يعطي للوزن الموسيقي تعينه الخاص[54] . وحين تصاحب الموسيقى الشعر ، تقوم علاقة أساسية بين إيقاعها وإيقاعه ، بمعنى أن شدة Stress الوزن الموسيقي لا يجوز أن تتعارض مع شدة البحر الشعري ، ولا بد أن تتطابق المقاطع الطويلة Longer Syllables في الشعر مع مدة الأصوات في الموسيقى ، والمقاطع القصيرة Sbort Syllables مع العلاقات الأقصر ، بحيث تتقابل المقاطع الشعرية مع العلامات الموسيقية(*) وعلى الرغم من هذا التقابل بين الشعر والموسيقى ، فإن التطابق لا يكون تاماً دائماً ، لأن الموسيقى كثيراً ما تحتاج

(53) Ibid: P. 915.

(54) Ibid: P. 916.

(*) يشير هيجل إلى تقسيم الوزن بحسب شفع Even أو وتر Odd الأجزاء المتساوية التي تتكرر (The Even.. or odd number of the repeated equal parts) فالوزن الشفعي هو العدد الزوجي ويشبه الأوزان الرباعية ، والوتري هو الأوزان الفردية مثل الثلاثية ، ويرى هيجل أنه مع تزايد التغيرات وتنوعها في العمل الموسيقي ، فإنه لا بد أن تفرض تقسيمات الوزن الرئيسية كقاعدة للتطبيق الفعلي ، ويتم هذا بواسطة الإيقاع الذي يضفي على الوزن الحركة والحياة التي يفتقدها ، ولذلك نشعر بالشدة على بعض أجزاء الوزن ، وبفضل هذا التشديد أو التخفيف يصير لكل ضرب وزن إيقاعي خاص يتفق بدقة مع نمط تقسيم هذا الضرب ، ويذكر هيجل مثالاً على ذلك ، الوزن 4/4 ، وهو وزن تهيمن عليه الأعداد الشفعية Even ، وله شدة Stress مزدوجة ، واحدة على الربع الأول وأخرى أضعف على الربع الثالث ، وبسبب هذا التشديد نسمي الأجزاء ذات التشيد الأقوى بالسليمة Strong والتي تشديدها ضعيف بالمعتلة Weak
See: Hegel: OP. cit., PP. 916-917.

إلى حرية أكبر في مدة المقاطع الطويلة وتقسيمها إلى مقاطع أكثر تنوعاً .

ويميز هيجل بين اللحن Melody وإيقاع الوزن ، لأن اللحن أكثر حيوية من الوزن ، وفيه تنعم الموسيقى بحرية أكبر من حرية الشعر ، بل وأكبر منها . والحرية التي يتيحها اللحن للنص الموسيقي تتضح في أن اللحن قد لا يبدأ مع بداية الوزن أو ينتهي مع نهايته ، بل من الممكن بشكل عام أن يتحرر إلى حد أن تتقابل الشدة Stress الرئيسية في اللحن مع التضعيف الموجود في الوزن ، وحين يتقيد اللحن في إيقاعاته وفي أجزائه جميعاً بإيقاع الوزن ، فإنه يصبح عديم التعبير ، ويصبح العمل الموسيقي عملاً باهتاً يعوزه الإبتكار . ولذلك يرى هيجل أن الموسيقى الإيطالية أكثر حرية ، لأنها لا تجعل اللحن يتقيد بالوزن تقيداً تاماً ، وإنما تضمن الإيقاع حركات متنوعة ، وبذلك توفر للنغم انسياباً أكثر حرية ، بينما الموسيقى الألمانية تتقيد بالوزن ، مما يعوق تدفق اللحن تدفقاً حراً ، ويظهر هذا في تقيد الأغاني الألمانية بالإيقاع الايامبي Iambic Rhythm وفيه يعتمد الفنان في لحنه على تلك الفروق بين الطول والقصر ، عن طريق إعطائه نغمة Tone أكثر ارتفاعاً من تلك التي تعطى للمقطع العروضي القصير[55] . وفي هذا الجزء يعلن هيجل عن إعجابه بموسيقى هاندل Handel (1685ـ 1759) رغم أن ألحانه مقيدة بالإيقاع الايامبي ، ولهذا يستغرب الشعب الإيطالي موسيقاه .

التناغم Harmony

التناغم هو العنصر الهام في الموسيقى الذي يتحرر العمل الفني عن طريقه من الأساس المجرد للوزن والإيقاع ، ويتحول إلى موسيقى عينية تسيطر عليها قوانين التناغم . والتناغم في الموسيقى يعبر عن ثلاثة مستويات متداخلة في العمل الفني ، أولهما : إذا كانت الموسيقى تنتج من خلال الآلات الموسيقية ، فإن هذه الآلات ـ نفسها ـ رغم اختلافها ، تقدم لنا إنتاجاً متكاملاً ينطوي على مجموعة واسعة من الأصوات المختلفة التي تعبر عن التناغم[56] . وثانيهما : أن التناغم والإنسجام بين الآلات بعضها مع بعض ، وبين الحناجر البشرية ، ويرتكز إلى نسب كمية تتيح لكل آلة وللحنجرة البشرية الإمكانية لكي تنتج بقدر متفاوت من الكمال ، بحيث يؤدي هذا إلى التناغم الكلي العام في العمل الفني . وثالثها : أن التناغم يظهر من خلال فهمنا

---

(55) Ibid: PP. 918-919.

(56) Ibid: P. 919.

للموسيقى بأنها لا تتألف من فواصل زمنية منعزلة ، أو من مجموعة مجردة من الأصوات المتمايزة وإنما التناغم يظهر من خلال العلاقة الكلية للأصوات التي تستوعب التوافق والتعارض والتوسط ، وهذه التغيرات هي التي تشكل الأساس الضروري لكل ما هو موسيقي(57) ويشرح هيجل المستويات الثلاثة للتناغم في العمل الموسيقي بأشكال مختلفة ، فهو يرى أن التناغم بين الآلات الموسيقية يستند إلى أن هناك ترتيباً هرمياً بين الآلات الموسيقية بمعنى أن هناك آلات موسيقية تقدم لنا اتجاهاً خطياً للأصوات ، وهي موسيقى الآلات الوترية Strings(*) ويرى هيجل أن هذه الآلات هي التي تلعب الدور الجوهري في العمل الموسيقي ، بينما لا تلعب الآلات المسطحة مثل الطبل Bass-Drum والدف Side-Drum سوى دور ثانوي ، ويرجع سبب تفضيله للآلات الأولى ، إلى أن الآلات الوترية تعبر عن الحياة الداخلية ببساطة ، لأن أصواتها تصدر عن اهتزاز طولي للأصوات ، بينما الآلات الأخرى ينتج صوتها عن اهتزاز صادر عن أسطح عريضة أو مستديرة . أما عن مكان الحنجرة البشرية بين النوعين السابقين ، فإن الحنجرة البشرية تجمع بين الآلات الوترية والنفخية ، ولهذا فإن تأثيرها في النفس وتعبيرها عن الحياة الداخلية مشابه للآلات الوترية والنفخية ، ويرى هيجل أن للحنجرة البشرية نغماً خاصاً يجعل منها آلة خاصة تتكيف مع جميع الآلات الموسيقية ، وتؤلف مع كل آلة طاقماً مدهش الجمال ، والشعب الإيطالي من الشعوب التي حرصت على استخدام الحنجرة البشرية استخداماً متنوعاً ومتمايزاً في الأعمال الموسيقية ، ويرجع هذا إلى إدراكهم لأبعاد الصوت البشري وجمالياته ، ويظهر هذا في الأوبرا الإيطالية(58) ، ورغم تصنيف هيجل للآلات الموسيقية إلى نوعين ، إلا أنه يرى أن لكل آلة موسيقية طابعها الخاص بها ، الذي قد لا يتمشى مع خصوصية آلة أخرى ، ولذلك على الفنان الموسيقي أن يكون على دراية كاملة وخبرة عميقة بالإمكانات النوعية لكل آلة موسيقية ، ومن الذين كانوا على وعي كامل باستخدام الآلات الموسيقية موزارت(**) الذي كان بارعاً في فن اختيار الآلات

(57) Ibid: P. 920.

(*) الآلات الوترية هي الكمان Violon والفيولا Viola ، والفيولونسيل Violoncello ، والكونترباص Double-Bass ، انظر صالح عبدون : الثقافة الموسيقية الألف كتاب ، القاهرة 1956 ، ص 58 ـ 62 .

(58) Hegel: OP. cit., P. 922.

(**) فولفانج أماديوس موزارت Mozart موسيقار نمساوي (1756 ـ 1791) من أهم أعماله « الناي المسحور » ، « زواج فيجارو » ، هذا بالإضافة إلى 41 سيمفونية وكونشرتات لجميع الآلات الموسيقية ، وقد تأثر بموسيقاه كيركجارد .

وتنويعها وتوزيعها على نحو حي وواضح ، وقد عبر هيجل عن إعجابه بموزارت حين قال عن موسيقاه : أنها بالنسبة لي حفل موسيقي درامي ، ونوع من الحوار بينه وبين الآلات الموسيقية(59) .

أما المستوى الآخر للتناغم في الموسيقى ، فينشأ من وضوح الأصوات ، وعلاقاتها بالأصوات الأخرى ، وهذا الوضوح يرتكز في جانبه الطبيعي إلى اختلافات كمية ونسب عددية وقد أوضح هذه القضية من قبل فيثاغورس حين أشار إلى أن الوترين المتعادلين في درجة توترهما والمختلفين طولياً ، يصوران في فاعل زمني واحد عددين مختلفين من الإهتزازات ، وبهذا الإختلاف بين العددين ، وبعلاقاتهما ، يمكن أن يحدث اختلاف شتى الأصوات وعلاقاتها من حيث الإرتفاع والإنخفاض(60) ولكننا حين نستمتع بالأعمال الفنية الموسيقية ، لا نحتاج إلى معرفة التناسب العددي للعلاقة بين الأصوات ، على الرغم من أن التناسب العددي للإهتزازات في الفاصل الزمني الواحد هو الأساس في وضوح الأصوات ، لأن الصوت الذي نسمعه وندركه هو نتاج عدد معين من الإهتزازات في فاصل زمني معين(61) ، أما المستوى الثالث الذي يظهر فيه التناغم فهو عن علاقة كل صوت بالآخر ، فكل نغمة لا تكون نغمة فعلاً إلا من خلال علاقتها بالنغمات الأخر ، فلا بد أن تكتسي النغمات بالوجود العيني المشروط بهذه العلاقات ، بمعنى أنه لا بد أن تنصهر جميع النغمات في نغم واحد ، وهذا ما يسمى بالتوافق أو الإئتلاف Harmony وشأن التآلفات هو شأن النغمات الخاصة ، لا ينبغي أن تترك للمصادفة ، بل ينبغي أن تضبط بقوانين داخلية كما ينبغي أن يخضع تعاقبها لقواعد معينة(62) .

والحقيقة أن هيجل يضفي على فكرة التناغم طابعاً جلياً ، لأنه يبين أن التناغم يستمد عمقه الحقيقي من تخطيه للتعارض Opposition الرئيسي ، وهذا يشبه حديثه عن الفكرة في المنطق ، فالفكرة لا تتحول إلى الذاتية إلا بقدر ما تواجه هذا التعارض

---

(59) Hegel: OP. cit., P. 923.

(60) Ibid: P. 924.

وقد أوضح هيجل الأسس العددية للتناغم الموسيقي عند الفيثاغوريين في كتابه محاضرات في تاريخ الفلسفة Hegel's Lectures in Hist. of Philoso. وناقش هذا أيضاً في كتابه فلسفة الطبيعة في إضافة إلى الفقرة 301 . صدرت ترجمته عن المؤسسة الجامعية للدراسات (مجد) .

(61) Hegel: Aesthetics, PP. 925-026.

(62) Ibid: P. 926.

وتتغلب عليه وتحتويه . بل إن حديثه عن الموسيقى يكاد يكون حديثاً في المنطق الجمالي للموسيقى إذا جاز هذا التعبير ، لأنه يبين أنه مع التعارض تظهر ضرورة إيجاد حل للتنافرات الصوتية .

والعودة إلى الإئتلاف المثلث النغمات ، وهذه الحركة ، حركة العودة إلى وحدة Unity الهوية مع الذات ، هي وحدها الحقيقة ، وهذه الهوية تتحقق في الموسيقى في تشتيت لحظاتها في الزمن ، فتتحول هذه اللحظات إلى تعاقب وتتابع ، ومن خلال هذا التتابع تظهر الصيرورة وهي ذات طابع تطوري أساساً . والتحرك من ائتلاف إلى آخر لا بد أن ينبع من طبيعة الإئتلاف نفسها ، أو من طبيعة الضروب النغمية التي تفضي هذه الإئتلافات إليها[63] .

اللحن Melody

إذا كان التناغم يشتمل على العلاقات الرئيسية التي تتحكم في عالم الأصوات ، ويقدم القوانين الرئيسية لها ، فإن التناغم وحده لا يؤلف الموسيقى ، مثلما لا يؤلفها الوزن والإيقاع وحدهما ، لأن اللحن هو مصدر الإبداع في الموسيقى ، لأنه يعبر عن لغة النفس وأفراحها وأتراحها من خلال الأصوات ، فعن طريق اللحن يتحول الإنفعال الداخلي إلى إدراك للذات ، ويعتقد هيجل أن اللحن هو الذي يشكل الجانب الشعري في الموسيقى ، وهو الجانب الذي يستحق أن نطلق عليه إسم الإبتكار الفني . ويحلق اللحن ـ في تفتح أصواته الحر ـ فوق الوزن والإيقاع والتناغم ، والوسائل المتاحة لتحقيق تفتحه هي الحركات الإيقاعية الموزونة للأصوات في علاقاتها الضرورية والأساسية[64] ، والحقيقة أن هيجل وهو يشرح دور اللحن Melody في العمل الموسيقي ، فإنه يناقش من خلاله علاقة الحرية بالضرورة ، بمعنى : هل الضرورة تحد من الحرية ـ وتقضي عليها ؟ ، والإجابة عند هيجل أن الحرية الحقة لا تعارض الضرورة ، بل تتصرف إزاءها كما لو كانت حيال عنصر جوهري ، محايث ومطابق لذاته ، بحيث أن خضوع الحرية لمتطلبات الضرورة ، هو الإنصياع لقوانينها الذاتية وتمثلها لطبيعتها الخاصة بمعنى أن الحرية التي لا تفعل هذا مع الضرورة ، تضل عن نفسها ، وتخون ذاتها . ويرى هيجل أن اللحن يعبر عن

---

(63) Ibid: P. 928.

(64) Ibid: P. 930.

الصراع بين الحرية Freedom والضرورة Necessary ، لأن اللحن يعكس لنا الصراع بين حرية الخيال لدى الموسيقي في إطلاق العنان له وبين ضرورة الشروط التناغمية التي هو بحاجة إليها لتطهير نفسه ، وفيها يكمن مدلوله . فاللحن لا يفقد حريته رغم أنه محكوم بضرورات العمل الموسيقي وهي الإيقاع والوزن والتناغم ، بل إن هذه الضرورات تعطيه استقلاله الحق ، لأن هذه الضرورات بدون اللحن هي تجريدات منعزلة عن أية قيمة موسيقية . وهذا يعني أن فن التأليف الموسيقي العظيم ـ عند هيجل ـ يظهر في تحقيق التآلف بين التناغم واللحن أي في التوفيق بين الإختلافات والفروق الفردية بينها ، بحيث لا نستطيع أن نميز بين اللحن والتناغم في العمل الموسيقي ، ويؤلف كل منهما شيئاً واحداً ، ينتج عنه أن كل تغير في أحدهما يستتبع بالضرورة تغير في الثاني . ويرى هيجل أن موسيقى باخ (1685ـ 1750) تعبر عن هذا خير تعبير ، حيث تتداخل الألحان مع بعضها ، وتكون التناغم في أعماله الموسيقية ، ويتضمن اللحن إمكانيات لامتناهية من حيث تدرج النغمات تجعل من الموسيقى الفن القادر على إيقاظ الشعور بالمثالية والتحرر والسمو ، لأنها عن طريق اللحن تتحول الحياة الداخلية إلى خارجية عن طريق الأصوات ، وتتدفق الأصوات الخارجية لتنساب في الحياة الداخلية للنفس الإنسانية .

العلاقة بين وسائل التعبير الموسيقي ومضمونها :

إن الموسيقى يمكن أن تتجه إلى اتجاهين ، أولهما : أن تجعل غايتها أن تتطابق مع مضمون الموسيقى المصاحبة Accompaniment وهي الموسيقى التي يصاحبها الشعر ويشبه هيجل الموسيقى المصاحبة بالعمارة النفعية التي تقوم بدور نفعي بحت ، ولذلك فإن دور الموسيقى يقتصر على التعبير من خلال المضمون المحدد لألفاظ الشعر ، أو الدراما التي تصاحبها . وثانيهما : أن تمضي الموسيقى مستقلة عن كل مضمون ، وهذا ما نجده في الموسيقى المستقلة[65] .

ويرى هيجل أن العلاقة بين الموسيقى والنص المصاحب لها سواء كان تمثيلاً أو شعراً ، هي علاقة تابع ومتبوع بمعنى أنه إذا كان النص هو الأساس فإن الموسيقى تكون مقيدة ، لأنها تحاول أن تتقيد بالمضمون الذي يعبر عنه النص ، وهذا يتنافى مع طبيعة الموسيقى الحرة ، ولذلك لا بد أن يكون النص في خدمة الموسيقى ويقتصر

---

(65) Ibid: PP. 933-934.

دوره على إعطاء الوعي فكرة أوضح عما وقع عليه اختيار الفنان كموضوع لعمله الموسيقي . ويمكن أن نضرب مثالاً على ذلك بأن القصيدة الشعرية قد تعبر عن حالة خاصة من الألم ، ولكن الموسيقى تعبر عن الألم بشكل عام ، وتعبر عن الإنفعال الناشيء عن شتى صور الألم وحتى يكون العمل الموسيقي قادراً على ذلك ، فلا بد أن يستولي الموضوع على كيان الفنان تماماً ، بحيث يؤلف كلًّا واحداً ، فالفنان الموسيقي لا يستطيع أن يعبر عن المضمون المحدد للنص المصاحب له إلا إذا تمثل هذا المضمون بكل نفسه ، وهذا يعني أن النص الشعري المصاحب للعمل الموسيقي ، يفرض حدوداً على حرية الذات في التفكير والتمثل والحدس ، وفي الموسيقى المصاحبة للغناء مثلاً ، فإن الفنان يدخل تعديلاً جوهرياً على مضمون هذه الألفاظ لأنه يقوم بتسهيل إدراك الشعور الداخلي لهذا المضمون ،ولكن في الموسيقى الآلية أو الخالصة التي لا وجود فيها لألفاظ منطوقة ، تكتفي الموسيقى بوسائلها الخاصة في التعبير عن المضامين التي تريد تقديمها[66] . ورغم هذا فإن هيجل يفضل الموسيقى الغنائية على موسيقى الآلات ، « إذ أن الأخيرة في رأيه غامضة ، تكتفي بالإيحاء فقط ، صحيح أن اللحن الموسيقي ، بلا كلمات قد يثير فينا أفكاراً ، ولكن هذه لا يمكن ألا أن تكون أفكاراً قرأناها نحن أنفسنا فيها[67] .

وبناءً على هذا ، فإن هيجل يرى أن الموسيقى ـ « أي التي ترتبط بنص كلامي ـ تعلو على موسيقى الآلات ، لأن إضافة اللغة بوصفها تعبيراً عن العقل إلى الحركة الشكلية أو الصورية التي يضيفها الإيقاع على اللحن ، تصبح الموسيقى حافلة بالمعنى بعد أن كانت خيالية ، وتغدو محددة المعالم بعد أن كانت غامضة ، وعقلية بعد أن كانت انفعالية خالصة[68] .

والنقطة الأخيرة في نظرية هيجل عن الموسيقى ، هي أن الفنون التشكيلية تتميز عن الموسيقى في شيء هام ، وهو أن النحات والمصور يصمم عمله وينفذه تنفيذاً كاملاً دون أن يعهد به إلى آخر حتى يكتمل العمل الفني ، بينما الموسيقي يكتب عمله ، ويحتاج إلى أيدي وحناجر أخرى تشاركه في تقديم عمله في شكله النهائي ، وهم العازفون ، ولذلك فإن عبقرية الأداء الفني في الموسيقى لا تقل عن عبقرية

(66) جوليوس بدرتنوي : الفيلسوف وفن الموسيقى ترجمة د . فؤاد زكريا ، ص 240 .
(67) المصدر السابق ، ص 240 .
(68) Hegel: OP. cit., P. 936- P. 955.

الإبداع(69) وتختلف أهمية الأداء الفني في الموسيقى تبعاً لنوعية العمل الموسيقي ، بمعنى أن الفنان في الموسيقى المصاحبة Accompaniment يقوم بدور يشبه دور الراوي في الشعر الملحمي ، وبالتالي كلما أحس المستمع بعدم وجوده كان أداؤه أفضل ، لأنه مجرد أداة ، أما في الموسيقى المستقلة Independent Music فإن الأداء الفني له دور كبير في إبراز العمل الموسيقي ، وهنا لا تتوارى نفس الفنان ، وإنما تصل العبقرية في أداء الأعمال الفنية إلى درجة عدم الإكتفاء بما كتبه المبدع ، وإنما تصل قدرة العازف إلى سد الثغرات وتعميق ما يبدو سطحياً ، وهذا ما يسمى بإضافة العازف ما يسمى الزخرفة الموسيقية Candenzas(*) ، ويرى هيجل أن عبقرية الأداء تكون أعمق حين تصدر من عازف أكثر مما تصدر من مغن ، لأن الآلات بحكم طبيعتها أبعد عن تعبير النفس الخارجي ، والعازف يجعلها تعبر عن رهافة الحياة الداخلية من خلال إمكانياتها الخارجية ، ويذكر هيجل هنا مثلاً طريفاً ، عن عازف قيثار بارع ، مهنته الحياكة ، كان يضع ألحاناً سيئة ولكنه ما كان يشرع في العزف حتى ينسى السامع اللحن السيء ، وينسى نفسه في أدائه الرائع . وبراعة الأداء ، حين تبلغ قمتها ، تنم عن سيطرة مدهشة على الخارج ، وتعبر أيضاً عن حرية داخلية كاملة ، لأنها تتحرك وفق هواها ، وعبقرية الأداء تتضح في سيطرة العازف على آلته الموسيقية ، ويتغلب على ما فيها من نقص ، ويكتشف إمكانات جديدة وخلاقة بها ، فالآلة الموسيقية تتحول في يد العازف العبقري إلى عضو نابض بالحياة ، فيظهر لنا الإبداع الداخلي والأداء الذي ينبع من خيال مبدع عبقري .

ونلاحظ أن هذا هو الفن الوحيد الذي لم يشر هيجل إلى تطوره التاريخي .

ج ـ الشعر : **The Poetry**

ـ مكانة الشعر بين الفنون :

إذا كان فن العمارة والنحت يستخدمان الوسائل المادية ، بحيث يعبر الخارج عن الداخل فإن التصوير يستخدم وسيلة محددة تختزل الواقع الخارجي للأشخاص إلى ظاهر أقل مادية قوامه الألوان ، وهدفه هو التعبير عن الحياة الداخلية ، وتلاحظ أن هذه الفنون الثلاثة ـ العمارة والنحت والتصوير ـ تعمل ضمن نطاق مجال واحد هو

---

(69) Ibid: P. 955.

(*) كلمة إيطالية تعني إضافة نغم بديعي يضاف على سبيل الزخرف إلى اللحن الموسيقي .
See: Hegel: OP. cit., P. 956.

مجال الخارج الحسي للروح وللأشياء[70] . وتقترب الموسيقى من التعبير عن المضمون الداخلي ـ الذي يعتبره هيجل جزءاً لا يتجزأ من الوعي بما هو كذلك ـ بواسطة اهتزازات صوتية ، وليس بواسطة أشكال مرئية كما هو الحال في الفنون السابقة . والموسيقى بعملها هذا ، تكون في طرف آخر عكس العمارة ، التي تعبر عن المضمون من خلال تجسيد المادة الثقيلة ، بينما الموسيقى تعبر من خلال الصوت وهو شيء مجرد في حد ذاته من كل مضمون ، وقد تستعين الموسيقى بالكلام لكي تتركز على نقطة عينية تستطيع من خلالها أن تعبر عن نفسها بمزيد من الوضوح والدقة ، والشعر ـ وهو فن الكلام(*) ـ هو بمثابة حد أوسط وكلية جديدة تجمع بين الفنون التشكيلية الثلاثة والموسيقى ، لتحقق تركيبهما ، ولتسمو بهما ، فالشعر يشبه الموسيقى لأنه يرتكز إلى إدراك الداخلية ، من جهة ، وهو يخلق حدوساً وعالماً موضوعياً يقترب من وضوح عالم النحت والتصوير ، من جهة ثانية[71] ويتحدد الطابع الخاص لفن الشعر ـ وهو الفن الرومانتيكي الثالث ـ في مبدئه الأساسي وهو مبدأ الروحية بصفة عامة ، وتتوفر للشعر القدرة على التعبير عن الجوانب الداخلية لذاتية ، والقدرة على التعبير عن خصائص الحياة الخارجية أيضاً ، ولهذا فالشعر فن تركيبي وتحليلي Analytic في آن واحد ، وهو تركيبي بمعنى أنه قادر على جمع عناصر الداخلية الذاتية ، وتحليلي بمعنى أنه قادر على أن يصف في عرضه خصائص العالم الخارجي ومفرداته[72] ويجمع الشعر بين سمتين ،أولاهما : أن له خاصية استخدام الوظيفة التعميمية للفكر نتيجة لاستخدامه اللغة ، وثانيتهما : أن خاصيته مخاطبة حدسنا ، وداخليتنا ولهذا فهو يخاطب الفكر والوجدان معاً . والفرق بين الشعر والفنون التشكيلية أن تعينات الشعر في تجلياتها الظاهر لا تتبدى في المكان كما هو الحال في الفنون التشكيلية بوصفها فنوناً مكانية ، وإنما تبدو متعاقبة في الزمان ، وذلك لأن الشعر يشارك الموسيقى في المادة الخارجية وهي الأصوات ، فالمادة الوسيطة تتحول في الشعر والموسيقى إلى صوت لامرىء يأتي من الداخل ويتوجه إلى الداخل ، ولكن الصوت في الموسيقى هو غاية في حد ذاته ، بينما الصوت في الشعر هو وسيلة لإظهار ما في الداخل . ولذلك فالموسيقى فن مستقل كلما أفسح المجال للعنصر النغمي

---

(70) Ibid: P. 959.

(*) Poetry, the Art of Speech.

(71) Ibid: P. 960.

(72) Ibid: P. 961.

الخالص ، بينما الشعر لا يكتفي بالداخلية المختزلة في العواطف وحدها ، وإنما يحولها من خلال التخيل Imagination إلى عالم موضوعي ، ويعتمد في هذا التحويل على التراكيب الصوتية . وهذا يعني أن التراكيب الصوتية والتعبير الموسيقي وحدهما دون التخيل عاجزان عن تحقيق إبداعات الخيال الشعري ، فالروح يفصل نفسه عن العنصر الصوتي البحت ، ويفصح عن نفسه بالكلمات التي تتحول إلى علاقات ورموز خارجية محض للتواصل الروحي ، وهذا يعني أن الكلام لا يتمتع ـ في الشعر ـ بأي استقلال بحيث يتحول إلى غاية في حد ذاته ، وإنما هو يتضافر مع التراكيب الموسيقية لكي يكون وسيلة للتواصل الروحي ، والشعر يستخدم الموسيقى ـ مثل قوانين الوزن والإيقاع والتناغم ـ استخداماً خارجياً ، لأن الموسيقى ليست عنصراً خاصاً بالمضمون ، وإنما ذات طابع خارجي ، وإذا استبعدنا الصوت كسمة خارجية للشعر ، فما هو الطابع الخاص للشعر ؟ ، ويجيب هيجل بأن الطابع الخاص للشعر هو التمثل والحدس الباطنيين ، فالشعر يستخدم التمثل Presentation والحدس Intuition على نحو يستبعد معه الواقع الخارجي ليحل محله الواقع الداخلي ، فلا يكون للموضوعية من وجود إلا في الوعي بالذات في صورة تمثل أو حدس روحي خالص . وعلى هذا النحو يتموضع الروح ـ من أجل ذاته ـ في مجاله الخاص به ، ولا يستخدم العنصر اللفظي إلا بوصفه وسيلة للإتصال والتظهير المباشر ، وهو ينفصل عن هذا العنصر الخارجي من اللحظة الأولى بوصفه محض علاقة ، لينطوي على نفسه[73] . وإذا تساءلنا : ما الهدف من استخدام الشعر للتمثل الباطني بوصفه مضموناً وشكلاً معاً ؟ ويجيب هيجل أن الهدف من هذا هو التعبير عما هو حق في ذاته من الإهتمامات الروحية ، أي التعبير عما ينطوي عليه الجوهر ذاته من الجوانب الخصوصية التي تثير اهتمام الروح ، ولهذا فإن ما يميز الشعر من بقية الفنون الأخرى أنه يمتلك الخيال الفني الذي يحول أي مضمون إلى مضمون شعري ، فالشعر لا يقوم بتمثيل المضمون في شكل معماري أو تشكيلي نحتي أو تصويري ، أو يفصح عن نفسه بصوتيات موسيقية ، وإنما يقوم بإعادة خلق لهذا المضمون من خلال الخيال الفني ولهذا فإن أول شروط المضمون الشعري هو أن يشغل منزلة وسطى بين عمومية الفكر المجرد وبين الحسي والواقعي ، ويحول الشعر المضمون الذي يتمثله ـ بخياله الفني ـ عالم قائم بذاته ، ولهذا فهو لا يخضع في وجوده إلى عالم آخر ، وإنما توجد به وحدة

---

(73) Ibid: P. 964.

عضوية تجعله موجوداً وجوداً حراً ومطلقاً لذاته[74] . والفرق الجوهري بين الشعر والفنون الأخر ، أن كل فن من الفنون يخضع للمواد التي يستخدمها ، ولهذا فالفنان في هذه الفنون مقيد بحدود المواد التي يستخدمها ، بينما نجد الشاعر يتحرر من أسر هذه التبعية ، الشاعر لا يسجن نفسه ضمن حدود مضمون خاص مرتبط بالمادة التي يستخدمها ، وإنما نتيجة تحرر الفنان من تبعيته للكلمات ، فإنه يضفي مضموناً خاصاً على كل مضمون يتناوله ، وهو قادر على أن يصوغ ويعبر في أي شكل كان عن كل مضمون قابل لأن يمثل من خلال الخيال الفني ، وهذا يعني أن درجة كمال أي فن من الفنون ـ عند هيجل ـ تقدر بمدى استقلاله في تعبيره الخاص عن الأشكال المختلفة للفنون الأخرى[75] .

ويرى هيجل أن الشعر يمثل أسمى Highist الفنون جميعاً ، لأنه يمثل جوهر الفن بشكل عام ، أكثر من أي فن آخر ، ولهذا فإن التقدم الفلسفي لتطور الفنون يبدأ من العمارة بوصفها أدنى الفنون ، وينتهي بالشعر بوصفه أرقى الفنون ، لأنه ينطوي على تعميق المضمون الروحي ، ويتجاوز الفنون الأخرى ، ولهذا فإن الشعر يعبر عن المفهوم الفلسفي للجمال والفن ، ولذلك فالشعر هو الذي يعبر دون غيره من الفنون ، عن بداية المرحلة الإنتقالية التي تفضي من جهة إلى التمثل الديني من جهة ، وإلى نثر الفكر العلمي (الفلسفي) من جهة ثانية ، وهذا يعني أن هناك مصالحة بين الشعر والدين والفلسفة ، ولا يعني هذا أن هيجل يقول بموت الفن ، فهيجل يبين أن تطور الفنون ينتهي إلى الشعر الذي يندفع إلى بلوغ الحقيقة من خلال استيعابه للفكر ، ولهذا يقول هيجل : « تتحدد حدود عالم الجمال بنثر المتناهي والوعي العادي ، ومن يكافح الفن لبلوغ الحقيقة »[76] . فالشعر في تطوره النوعي ، يبتعد عن الحسي ، ليقترب أكثر من الدين والفلسفة اللذين يطلبان المطلق أو الحقيقة البعيدة كل البعد عن الحسي Sensuousوإذا كان الفن ـ في جوهره ـ مرتبطاً بالحسي ، مهما حاول تجاوزه ، فإن في تركيز الشعر على الروح وابتعاده عن الحسي ، يكون قد خلق التعارض المباشر بين الشعر والعمارة ، فالعمارة تعتمد على المواد الموضوعية للمضمون الروحي ، بينما الشعر يضفي على هذه المواد طابعاً خاصاً وهو لا يحول المادة الوسيطة إلى رمز دال كما هو الحال في العمارة ، وإنما يختزل هذه المادة إلى علامة . والشعر ـ

(74) Ibid: P. 965.
(75) Ibid: P. 967.
(76) Ibid: P. 968.

بمسلكه هذا ـ يدمر اتحاد الداخلية الروحية والخارجية الواقعية تدميراً كاملاً ، ويعرض نفسه لخطر الإنفصال الكامل عن منطقه الحسي ليضيع نهائياً في الروحي ، وتشغل فنون النحت والتصوير والموسيقى منطقة وسطى بين العمارة والشعر ، على أساس أن كلاً منها يجسد المضمون الروحي في عنصر حسي ، ويجعله في متناول الحواس والروح على حد سواء[77] .

ويعتمد هيجل في تناوله فن الشعر على فكرة التصور الداخلي Inner Concept بمعنى أنه إذا كان التصور الداخلي هو مضمون الشعر ومادته في آن واحد ـ ويعتبر هيجل أن التصور خارج نطاق الفن هو كيفية من كيفيات الوعي ـ فإن نقطة البداية عند هيجل في تحليل الشعر ، هي إقامة حد فاصل بين التصور الشعري ، والتصور النثري ، لأن الشعر لا يقنع بالتصور الداخلي ، وإنما يعطيه تعبيراً لفظياً ، ويترتب على هذا ، أن يقوم الشعر بمهمة مزدوجة : فهو يصوغ إبداعاته على نحو خاص بحيث تكون قابلة للتواصل اللفظي ، من ناحية ، وأنه لا يستخدم هذا العنصر اللفظي كما يستخدمه الوعي العادي في الأحاديث اليومية ، وإنما عليه أن يعالجه ويضفي عليه الطابع الشعري ، كي يتميز عن نمط التعبير النثري ، وذلك باختيار الألفاظ والإهتمام بصوتيتها . ويتيح استقلال الفن الشعري عن طبيعة المادة التي يستخدمها ، أعظم إمكانية لكي يتمايز ويتفرع إلى أنواع شتى ، مثل الشعر الملحمي والشعر الغنائي والشعر الدرامي ، أي أن خطة هيجل في تناول الشعر ذات طابع ثلاثي فهو يتحدث أولاً عن الشعر بوجه عام ، ثم يتحدث عن التعبير الشعري ، ثانيا : ثم يتناول أنواع الفنون الشعرية ثالثاً[78] .

لا بد أن نتساءل قبل أن نبين تحليل هيجل لسمات الأثر الشعري ، وكيف يختلف عن الأثر النثري ، عن منهج هيجل في تعريف الشعر ، بمعنى : ما هي الأسس التي يرتكز إليها في إصدار حكمه على عمل ما بأنه شعري حقاً ؟ هل يبدأ هيجل من الإبداعات الفنية ليستخلص منها اتجاهاً عاماً يصلح للتطبيق على مختلف الأنواع الشعرية ، أم أنه يبدأ من المفهوم العام للشعر ، ويبرهن على صحته في الواقع من خلال الإبداعات الفنية ؟ .

والحقيقة أن تحديد منهج هيجل في هذه النقطة يبين لنا إلى أي مجال تنتمي

---

(77) Ibid: P, 969.

(78) Ibid: P, 969.

كتابات هيجل في الجمال والفن ، لأنه لو كان يبدأ من الأعمال الفنية ليستخلص منها إستنتاجات عامة ، لكانت كتابات هيجل أقرب إلى نظرية الفن والنقد الفني منها إلى فلسفة الفن ، بينما حين يحرص هيجل على البدء من فكرة الجمال أو المفهوم ، فهو بذلك يقدم فلسفة أصيلة في الجمال والفن ، ويمكن القول بأن فكرة الجمال والمثال عند هيجل ، في فلسفته الجمالية تماثل فكرة المنطق في فلسفته الأنطولوجية والمنطقية ، لأن فكرة الجمال هي البداية والأساس الذي ينطلق منه ، ولذلك فإن منهج هيجل في تعريف الشعر لا يبدأ من الإبداعات الفنية الجزئية ، وإنما يبدأ من المفهوم الكلي الذي تندرج تحته هذه الإبداعات ، وقد صرح هيجل في بداية محاضراته عن علم الجمال ، أنه يتفق مع أفلاطون في أنه لا يبدأ من الأشياء الجميلة ، ولكن من الجمال الكلي ذاته . ويوضح هيجل تعريفه للشعر عن طريقين : أولهما : حين يبين الفرق بين نمطي التصور الشعري والنثري ، ويبين الفرق بين الأعمال الشعرية والنثرية ، وحين يتحدث عن الذاتية الخلاقة للشاعر ، وهذا المنهج في التعريف هو نفسه الذي سلكه هيجل في تعريف فكرة الجمال بشكل عام . والمضمون الذي يصلح للتصور الشعري هو المضمون الذي يركز على الإهتمامات الروحية ، فالموضوعات الطبيعية الخارجية لا تصلح بذاتها للشعر ، لكن يمكن أن تدخل في دائرة الشعر حين يجد الروح فيها حافزاً لنشاطه أو مادة له . بمعنى أن العالم الخارجي يستمد كل قيمته ـ في الشعر ـ من صلاته بداخلية الوعي ، ولهذا فلا يمكن اعتبار العالم الخارجي الموضوع الوحيد للشعر ، لأن المهمة الرئيسية للشعر هي أن يستحضر ـ أمام الوعي ـ قوى الحياة الروحية ، وكل ما يهزنا ويمس جوارحنا[79] .

ـ الفرق بين التناول الشعري والتمثل النثري :

إن الشعر ـ من حيث هو فن ـ أقدم عهداً من النثر ، على الرغم من أن الوعي النثري لا يتميز في مضمونه عن الوعي الشعري ، لأن الوعي النثري يجعلنا نعرف القوانين العامة ، وأن نميز ونصنف ونؤول ظواهر العالم الخارجي ، ولكن الشعر يعبر عن التمثل العفوي للحقيقة ، بمعنى أنه يعبر عن معرفة لا تفرق بين العام وظواهره الخصوصية ، أي لا تفرق بين القانون وتطبيقاته ، ويتميز الشعر عن النثر ، في أنه يعبر تصورياً ـ عن المضمون ويبرز الوحدة الجوهرية له ، وهكذا يقدم الشعر كل ما يتصوره في شكل كلية مستقلة غنية بالمضمون ، وبحيث تعبر جميع الخصوصيات الموجودة

(79) Ibid: P. 972.

فيه عن مبدأ واحد ، وبذلك يتبدى العام والمعقول في الشعر ، ليس في شكل مجرد ، أو في شكل تركيب فلسفي ، وإنما يتبدى حياً ، ومهمة الشعر هي أن يصوغ وينطق ، لا أن يصف الوجود الفعلي ، فالشعر قد بدأ حين ساورت الإنسان الحاجة إلى التعبير عن نفسه ، فالشعر يعبر عن حاجة نظرية لدى الإنسان في استجماع ذاته ، والإستغراق في التأمل ، وتوصيل تأملاته للآخرين[80] .

ويميز هيجل بين الشعر البدائي Primitive Poetry الذي يسبق نشأة النثر العادي والفن ، وبين اللغة والتصور الشعريين اللذين يتكونان ويتطوران وسط حياة ونمط تعبير نثريين سابقي الوجود ، فالشعر البدائي يتميز بالعفوية في تمثلاته وتعبيراته ، أما الشعر الذي نشأ وسط النثر ، فيعرف ميدان الفن الحر ، وبذلك يقف موقف المعارضة من النثري ، ولهذا فإن التطور الجدلي المنطقي لتاريخ الشعر عند هيجل ، ينبع من التناقض ، لأنه يبين مدى استفادة الشعر من النثر في مراحل تطوره ، فإذا كانت المرحلة الأولى هي الشعر البدائي ، فإن المرحلة الثانية هي النثر ، والمرحلة الثالثة هي الشعر الذي يكون قد امتلك الوعي النثري والشعري معاً . فالشعر حاول أن يتجنب الثغرات التي وقع فيها النثر حين حاول أن ينظر للمواد التي يقدمها له الواقع نظرة خارجية متناهية ، ولذلك ركز النثر على طلب قوانين الظواهر الخارجية دون أن يكترث بالروابط الداخلية لجوهر الأشياء ويكتفي بقبول ما هو كائن ، وبما يقع بوصفه من الوقائع الخاصة . ولذلك فإن ما نفتقده في النثر هو الدلالة العميقة للأشياء ، ولذلك حاول الشعر أن يقدم رؤية للعالم ذات تلاحم داخلي ، ليحل محل رؤية العالم التي يقدمها النثر ، والتي يبدو العالم أشياء متراصة وعديمة الدلالة[81] . ولقد حاول الفكر التأملي Speculative Thinking الذي يمت بصلة قربى إلى الخيال الشعري أن يتدارك هو أيضاً العيوب التي وقع فيها النثر ، ولهذا نجد أن المعرفة المبنية على العقل لا تتوقف عند الخصوصيات العارضة ، وإنما تبحث في ماهية الظواهر ، ولا تكتفي بالعلاقات البسيطة التي يقدمها الوعي النثري بين الظواهر . ولكن الشعر يختلف عن الفكر المجرد ، لأن العقل المفكر ليس قادراً على إنتاج شيء آخر سوى الأفكار ، فيتصور الواقع في شكل مفاهيم خالصة ، حتى وإن أدرك الأشياء في خصوصيتها الأساسية ووجودها الفعلي ، لأنه يدمج هذا الخاص في العنصر العام والفكري بوصفه

---

(80) Ibid; P. 973.

(81) Ibid; PP. 974-975.

العنصر الوحيد الذي يتحرك فيه الفكر ، وإذا كان الفكر هو مصالحة بين الحقيقي والواقعي ، فإن الإبداع الشعري مصالحة أيضاً تتم في شكل تمثل روحي ، ولكن في قلب الظواهر الواقعية بالذات . ولذلك يمكن القول « بأن موضوع الشعر هو الفردي المؤسس على العقل ، وليس على عموميات التجريد العلمي (الفلسفي)[82] ونتيجة لأن الشعر يستوعب كلية الروح الإنساني فإن التعين الرئيسي للشعر يكمن في الطابع القومي National الذي هو تجل له ، والذي يتخذ من مضمونه ، ومن رؤيته للأشياء مضموناً له ، ولهذا يرى هيجل أن كل الشعر الشرقي والإيطالي والإسباني والإنجليزي والروماني والإغريقي والألماني ، يختلف كل منهم عن الآخر في الروح والشعور والنظرة إلى العالم[83] .

وتختلف طبيعة الشعور أيضاً ـ باختلاف العصور ، فلكل عصر شعره ، ولا يمكن أن يكون له سوى هذا الشعر ، ومن هنا كان لكل عصر حساسيته المتفاوتة في مدى رهافتها ، أو تساميها أو حريتها وبالإختصار طريقته الخاصة في تصور العالم الذي يجد في الشعر أوضح تعبير له .

ورغم هذه الفروق ذات الصلة بالخصائص القومية لكل شعب ، وبمراحل التطور التاريخي ، ينطوي شعر كل شعب ، وكل عصر على عنصر مفهوم لجميع الشعوب الأخرى ، ولجميع العصور الأخرى أيضاً ، وهذا العنصر الفني والإنساني والكوني هو مصدر إمتاع ، لكل إنسان ، مهما كان العصر الذي ينتمي إليه ، ولهذا فإنه لا يزال الشعر الإغريقي موضوع أعجاب ونموذجاً يحتذى ، لأنه في هذا الشعر ، وجد الإنساني المحض أروع تفتح للمضمون وللشكل الفني ، وحتى الشعر الهندوسي ، لا يتبدى لنا غريباً كل الغربة ، رغم المسافة الفكرية والتاريخية بيننا وبينه[84] .

ويتبين لنا من هذا أن أي مضمون مهما يكن نوعه ، يمكن أن يكون مضموناً للشعر ، وأي موضوع يفكر فيه العقل البشري ، يمكن أن يكون موضوعاً لقصيدة ، وهذا يعني أن التفرقة بين الشعر والنثر لا تقوم على أساس المضمون ، ولكن على أساس الحالة الجزئية الخاصة . التي يستمد منها الشعر مادته « فالشعر يتصور موضوعه

---

(82) Ibid: PP. 976-978.

(83) Ibid: P. 978.

(84) Ibid: P. 978.

من خلال المقولات اللامتناهية للفكرة الشاملة ، مثل : مقولة الحياة ، والكائن الحي . . أما النثر فهو يتصور موضوعه من خلال مقولات الفهم المتناهية ، وهي المقولات التي تتضمن الإعتماد على الآخر ، والإفتقار إلى الغير ، وعدم الحرية مثل مقولة السبب والنتيجة[85] فمثلاً التاريخ حين يعرض لموضوع ما ، فإنه يصوره بوصفه أسباباً ونتائج ، حتى لو قدم هذا الموضوع في ضوء فكرة واحدة أو تصور واحد ، لأن التاريخ بطبيعته نثري ، وكذلك الخطابة[86] .

وإذا أراد الشعر أن يستخدم الوقائع التاريخية والشخصيات ، والأهداف ، فإنه لا يستخدمها كما هي ، وإنما يحولها ، بحيث تتفق مع طبيعة العمل الشعري ، والشاعر يستخدمها بوصفها وسائل تبرز الجوانب الخصوصية في العمل الفني إلى جانب الجوانب الكلية ولكي لا يقع الأثر الشعري في الخطابة والتاريخ ولا يفقد حريته ، فعليه أن يتحاشى كل غاية خارجية غريبة عن الفن وعن المتعة الفنية الخالصة . وإذا ترك العمل الشعري لكي يعبر عن الغايات العملية ، فإنه يهبط من العلو الحر ليسقط في دائرة النسبية ، ويتحول العمل الشعري إلى مجرد وسيلة في خدمة غاية . وهذا ما ينطبق فعلاً على كثير من التراتيل الكنسية ، التي لا تفسح مجالاً إلى التمثلات التي تؤدي إلى الورع الديني . وهذا ما نجده ـ أيضاً ـ في الشعر الذي يهدف إلى التعليم وتهذيب الأخلاق ، أو إلى إثارة قلاقل سياسية ، وهذه الأهداف يمكن للشعر أن يساهم في تحقيقها ، لكن بشرط ألا ينسى أن الهدف الموضوعي للشعر هو الشعري وحده ، ويمكن بلوغ هذه الأهداف عن طريق وسائل أخرى غير الشعر[87] ولكن هذا لا يعني أن الشعر يدعي لنفسه موقفاً منعزلاً عن الواقع العيني ، وإنما ما دام الشعر حياً ، فلا بد له من المشاركة النشطة في الحياة ، والشعر يجسد هذه الصلات بين الفن والواقع القائم ، ومظاهره الخصوصية ، لا سيما تلك الأشعار التي ترتبط بمناسبة أو حادث ما . ولكن إذا ركز الشعر على هذه الروابط ، فإنه يجد نفسه ـ في النهاية ـ في موقف التبعية ، ويفقد وجوده الحر ، ويمكن للشعر أن يتعامل مع الواقع الخارجي ، وظروفه وأحداثه ، بشرط أن يدمج في جوهره بالذات مادة هذا الواقع ، وأن يصوغها ويشكلها وفق الخيال وحريته[88] .

---

(85) ستيس : فلسفة هيجل ، ص 651 .

(86) Hegel: OP. cit., P. 886.

(87) Ibid: P. 994.

(88) Ibid: P. 996.

ويرى هيجل أن أحد أسباب إبداع الأثر الشعري الأساسية هو وجود الذاتية الفردية للشاعر Subjective Individuality of the Poet والفنان الخلاق ، ومهمة الشاعر أسهل وأصعب في آن واحد من مهمة سائر الفنانين ، فهي أسهل لأن معالجة اللغة الشعرية ، رغم ما تقتضيه من مهارة كبيرة ، لا تستلزم تذليل صعوبات فنية كثيرة ، ويسعى الشاعر إلى إيجاد بديل لصعوبة المادة التي يقابلها المعماري والنحات والمصور ، وذلك بنفاذه إلى النواة الصميمة والخاصة للفن ، ونفاذه إلى أعمق أعماق الخيال ، وببحثه عن تصورات فنية أصيلة[89] ، وإذا كانت الداخلية تعبر عن نفسها - في الفنون الأخرى - من خلال شكلها الخارجي ، فإن الكلمة تظل وسيلة الإتصال المناسبة للروح ، والتي تتيح للشاعر أن يلتقط ويعبر عن كل ما يجيش في أعماق الوعي . ويرى هيجل أن اللغة ليست مستقلة عن الشاعر بوصفه ذاتاً ، كما هو الحال في المواد الوسيطة في الفنون الأخرى ، وإنما هي الإنسان والشاعر نفسه[90] والأصل في الأعمال الشعرية أنها تنطق وتغنى وتمثل من قبل أشخاص أحياء ، ولهذا فالشعر بالذات هو فن صوتي في المقام الأول ، لأن الشعر يدخل على الألفاظ عنصر الزمن ، وعنصر الصوت ، ليبث فيها الحياة الروحية ، ولذلك فالأصل أن نسمع الشعر لا أن نقرأه ، لأن الطباعة والكتابة تحولان الشعر إلى أشياء مرئية للعين فقط ، ولا صلة لها بالمضمون الروحي ، ولا تقدم لنا الصوت والمدة الزمنية للألفاظ ، ويطلب هيجل من الشاعر أن تكون خبرته بالموضوع الذي يريد معالجته عميقة وواسعة إلى أقصى حد ممكن ، بمعنى أن يكون قد عاش في الموضوع واندمج به ، وأن يقف منه موقفاً تنتفي عنه كل مصلحة شخصية . وشعراء الشرق الإسلامي ، يمثلون هذا خير تمثيل ، فهم يلجأون منذ البداية - إلى مملكة الحرية ، مما لا يترك لديهم أي مجال للهوى أو الرغبة[91] .

4 - سمات التعبير الشعري Poetic Expression

يحلل هيجل سمات التعبير الشعري من خلال تحليله للمادة الوسيطة التي يستخدمها الشاعر وهي اللفظ ، والإمكانات الصوتية له ، فاللفظ ليس رمزاً لتمثلات روحية ، ولا تظهيراً إمكانياً مطابقاً للداخلي ، نظير الأشكال التي يخلقها النحت

---

(89) Ibid: P. 997.

(90) Ibid: P. 1036.

(91) Ibid: P. 998.

والتصوير ، وليس تنغيماً للنفس كما هو الحال في الموسيقى ، بل إن اللفظ علامة تصبح غاية في ذاتها . ولهذا لا بد أن نأخذ في الإعتبار ثلاث نقاط هامة : أولها : أن الأصل الحقيقي للغة الشعرية ، ينبغي البحث عنه في كيفية التمثل ، وليس في اختيار الألفاظ ، وثانيها : أن التمثل الشعري ـ بحد ذاته ـ لا يتموضع إلا في الألفاظ ، وهذا يعني أن نبين اختلاف اللغة الشعرية عن اللغة العادية . وثالثها : أن الشعر نطق فعلي بمعنى أن ألفاظه ذات رنين ، ولذلك لا بد أن تصاغ وفق مدتها الزمنية مما يقتضي الإستعانة ، بالوزن والإيقاع والقافية(92) .

أ ـ طريقة التخيل الشعري للأشياء(*) :

The Poetic Way of Imagining Things.

إن التخيل الشعري يقوم بالدور الذي يقوم به الشكل المرئي في الفنون التشكيلية وهذا يعني أن قوة الخلق الشعري تكمن في صياغة الشعر للمضمون داخلياً دون الإستعانة بأشكال خارجية ، ولم يرق التخيل الشعري المبدأي إلى هذا المستوى ، لأنه كان يخضع للعفوية ، ولأنه لم يدرك ماهية الإنسان الداخلية ، ولذلك يقول هيجل « إن التمثيل لا يكون شعرياً إلا بفضل حالة التوسط التي يبقى فيها بين هذين القطبين ـ ويعني بهما الواقع العيني بأجزائه المختلفة ، وعمومية الفكر المجرد ـ مما يتيح له أن يحتل موقعاً وسطاً بين الحدس العادي والفكر بما هو كذلك »(93) .

ويعرف هيجل التمثل الشعري « بأنه تمثل تصويري ، لأنه يضع تحت أبصارنا ، لا الماهية المجردة ، بل الواقع العيني . . . الذي يتيح لنا أن نستشف الجوهري »(94) والتمثل الشعري يشبه الحروف ، وهي علامات أصوات اللغة ، التي حين ننظر إليها نفهم ما نقرأه في الحال ، دون الحاجة إلى سماع الأصوات . فالشعر لا يكتفي بالفهم المجرد ، فهو لا يقدم الموضوعات كما تكونت في الفكر ، أو كما صاغتها الذاكرة ، بل يقدم المفهوم ذاته في الـ « هنا » الواقعية . ويقدم هيجل مثلاً على ذلك يوضح فيه الطريقة التي يقدم بها الشعر الفكرة المجردة في صورة حسية ، وبالتالي يمسك

(92) Ibid: PP. 1000-1001.

(*) Or Conceiving Things = Vorstellen.

(93) Ibid: P. 1002.

(94) Ibid: P. 1002.

بالجانبين معاً ، وهما الكلي والجزئي في وحدة لا تنفصم ، فحين نقول كلمة الشمس أو الصباح ، نعرف معنى ذلك دون أن تكون بنا حاجة إلى استحضار صورة للشمس أو الصباح ، لأن ما تمثله أمام الذهن ليس صورة ولكنه تصور عقلي Concept ، ولكن حين يقول الشاعر « حين مطلع الشمس تنهض أورورا Aurora وردية الأصابع When is the Dawn Aurora With rosy fingers فإن المدلول المعبر عنه واحد في الحقيقة ، غير أن التعبير الشعري يعطينا أكثر لأنه يضيف للشيء معطيات وصفات أخرى ، لأنه يقدم تصويراً بلاغياً واضحاً أمام رؤية الذهن ، ولهذا يجمع التمثل الشعري بين كل امتلاء الظواهر الواقعية التي تنصهر في الداخلية وبماهية الشيء لتخلق كلاً واحداً ليس قابلاً للقسمة[95] . والشعر الشرقي ـ بوجه خاص ـ هو الذي يطالعنا بهذا الغنى في الصور والتشبيهات . وذلك لأن الطابع السامي لتصورات الشرقيين وحدوسهم ، يحثهم على أن يستخدموا ما هو ألمع وأبهى وأروع ما لديهم من تشبيهات وتمثلات ، ليحملوا ما يبدو لوعيهم أنه جدير بالتعظيم والتفخيم . والتمثل النثري للأشياء Prosaic Way هو على النقيض من التمثل الشعري ، لأن مضمونه ليس المجاز أو التمثيل الحكائي Allegory وإنما الدلالة بما هي كذلك ، وبذلك يغدو التمثل النثري مجرد وسيلة لكي يصل المضمون إلى الوعي . وإذا كان التمثل النثري يخضع لقانون الدقة والوضوح ، فإن التمثل الشعري لا يحكمه قانون الدقة والتطابق المباشر مع المضمون[96] والنثر قد يستخدم الصور المتكررة ، باستمرار في الشعر ، ولكن لا يعني هذا أنه قد دخل دائرة الشعري ، ولذلك فإن الشاعر مطالب دائماً بأن يأتي بالجديد من الصور ، لأن الإستعمال المتكرر لبعض الصور ينقلها إلى النثر[97] .

ب ـ التعبير اللفظي وسماته في الشعر :

إن الجانب اللفظي في الشعر يمكن أن يكون موضوعاً لتأملات لا متناهية ومعقدة ، ولكن هيجل يتوقف عند بعض النقاط الأساسية ذات الصلة بموضوعه مثل : اللغة الشعرية ، النظم (الإيقاع ـ القافية ـ الترابط) . والألفاظ من أغنى وسائل الشعر الخارجية ، ويأتي غناها من أن الشعر يستخدم اللغة ـ استخداماً مختلفاً من استخدامنا

---

(95) Ibid: PP. 1002-1003.

(96) Ibid: P. 1005.

(97) Ibid: P. 1006.

لها في حياتنا اليومية ، ونتيجة لهذا فهو يتحاشى في تعبيره اللغوي ، ما يعيدنا إلى اللغة اليومية العادية ، ويبتعد كذلك عن لغة الوعظ الديني ، والنظر العلمي الفلسفي ومنهجهما . فهو يتجنب التقسيمات الواضحة ، والعلاقات التي تقيمها ملكة الفهم ومقولات الفكر حتى تكون الأشياء مجردة من كل طابع عيني[98] ، ومن الوسائل التي تستخدمها اللغة الشعرية ، استخدامها الخاص لبعض الألفاظ والأسماء بهدف التعظيم أو التصغير ، وهذا ما نجده في مزج الشاعر بين الألفاظ ليكون صورة شعرية ، وعدم خضوعه لبعض أشكال الإعراب ، وقد يلجأ الشاعر إلى استعمال مهجور الألفاظ (أي ما يندر استعماله في الحياة اليومية) ، أو ينحت ألفاظاً جديدة ، ولكن بشرط ألا يصطدم بالعبقرية القومية للغته ، أي بشرط ألا يحطمها تماماً ، وقد يلجأ الشاعر إلى استخدام الصور البلاغية Figures of Speech ولكن بشكل لا مبالغة فيه . ويتحكم الشاعر في خلق لغته الخاصة عن طريق التحكم في بنية العبارات ، فالعبارات بتعاقبها البسيط أو المعقد ، وبطابعها المتقطع أو المنساب الهادىء يمكن أن تسهم في التعبير عن المواقف والمشاعر والأهواء من كل نوع ، ويلجأ الشاعر إلى ذلك لأنه من المفروض أن يشف الداخلي عن نفسه من خلال التعبير اللفظي[99] . وقد يظهر النطق الشعري ـ لدى شعب من الشعوب ـ في وقت لم تكن قد تكونت لغته بعد ، وتكون في حالة التكوين في الشعر ، ولذلك قد يستخدم الشاعر هنا تعبيرات ستنحى فيما بعد عن دائرة الشعر ، وتستخدم فيما بعد في النثر ، ولكن الشاعر حين كان يستخدمها كانت جديدة ، ولذلك يكون الشاعر ـ حينذاك ـ أول من يفتح فم شعبه ، وأول من يقيم جسراً بين المتمثل واللسان[١] . لذلك تبدو لنا طريقة هوميروس ودانتي في لغتهما الشعرية بسيطة وعادية ، لأن كلاً منهما كان يعبر عن التمثل بالألفاظ التي تلائمه ، وفي نفس الوقت يعطي كل منهما لغة شعرية حية لشعبه . ولكن بعد أن يتوافر للناس لغة نثرية مكتملة التكوين لاستعمالات الحياة اليومية فإنه يجب على التعبير الشعري ـ كي يثير الإهتمام ـ أن يبتعد عن اللغة العادية ، ويصنع لنفسه تعبيرات جديدة أسمى وأغنى ، ونتيجة لهذا ، فإن الأشعار التي رأت النور لدى شعوب تمتلك لغة نثرية متطورة تختلف بشكل جوهري عن أشعار الشعوب التي كانت من الأصل ليس لديها هذه اللغة النثرية المتطورة . وحين يفرط الشاعر في خلق لغة خاصة ، فيهتم بالبلاغة

(98) Ibid: P. 1007.

(99) Ibid: P. 1008.

(١) Ibid: P. 1009.

والزخرفة اللفظية ، على حساب الحقيقة الداخلية فإنه يركز اهتمامه على الشكل الجميل والتعبير المصقول ، والحرص على تقديم لغة أنيقة ساحرة . ولهذا نجد بعض الشعوب قدمت أعمالاً شعرية تتسم بطابع بلاغي صرف ، وهذا ما نجده في اللغة اللاتينية بشكل خاص ، لا سيما لدى شيشرون Cicero (106ـ 43 ق.م) ولدى هوراسيوس Horace (65ـ 8 ق.م) ، وفرجيلوس Virgil (70ـ 19 ق.م) الذين نجد لديهم قدراً لا بأس به من التكلف والتصنع ، بل ويمكن أن نرى في أعمالهم مضموناً نثرياً مغلفاً بزينة خارجية محضة ويرجع هيجل السبب في ذلك إلى أن الشعراء الذين يفتقدون العبقرية كانوا يحرصون على إبراز البلاغة اللفظية ، والمؤثرات الصوتية ، لأن التعبير الشعري الحقيقي يبتعد عن الزخرف البلاغي المبالغ فيه ، ويحرص على إبراز الطابع الحر ، بحيث يوحي لنا أن الشعر ينبثق من تلقاء نفسه(2) .

هذا بخصوص اللغة الشعرية ، أما عن النظم Versification فيرى هيجل أن الشعر يحتاج إلى الوزن ، أو إلى القافية Rhyme وليس كل نظم هو شعر ، فالنثر المنظوم ليس شعراً ، لأن المضمون ليس شعرياً ، والشرط في المضمون الشعري أن يكون قابلاً ـ في الأساس ـ لأن يصاغ في صورة شعرية(3) ، والنظم ـ في حد ذاته ـ ليس عقبة أمام الإندفاع الحر للشاعر ، لأن الموهبة الفنية تتحرك وسط موادها الحسية ، والعنصر الحسي الذي تمثله صوتية الألفاظ في الشعر هو جزء من الفن ، وهو يجعل الشعر يختلف عن اللغة العادية ، ويبدو في مظهر حي ، وإذا كانت الصوتية الحسية للألفاظ في ترابطها تتحرك في اللانظام ، فإن مهمة الشاعر أن يحيل هذا اللانظام إلى نظام ، وأن يفرض على الألفاظ حدوداً حسية ، وأن يرسم لتصوراته الجمالية وبنيتها إطاراً صوتياً والنظم الشعري هو موسيقى تفيد في إضفاء رنين على التمثلات في تعاقبها ، ولهذا فإن وزن البيت يفترض فيه أن تعبر عن النبرة العامة ، والنفخة الروحية للقصيدة برمتها ، سواء أعطى للبيت الشعري شكل الايامبوس ، أو التروخايوس Trochee(*) وهناك نسقان في النظم(**) ، النسق الأول : وهو نسق

---

(2) Ibid: P. 1010.

(3) Ibid: P. 1011.

(*) تفعيلة في العروض الاغريقي واللاتيني مؤلفة من مقطع طويل وآخر قصير .
See: Hegel: OP. cit., P. 1016.

(**) عارض ليسنج (1729 ـ 1781) هذه النظرة في كتابيه « لاوكوون » والدراما الهامبورجية حيث عارض الكلاسيكية الفرنسية والشعراء الفرنسيين في التزامهم النظم في أشعارهم واقترح جمالية جديدة ، =

النظم الإيقاعي Rhythmic Versification ويعتمد هذا النص على الموسيقى العميقة في داخل العمل الشعري ، وهو لا يعتمد على القافية بشكل أساسي ، لأنه يعتمد على المدة الثابتة للمقاطع تبعاً لطولها أو قصرها ، والتركيب بينهما بنسب متفاوتة وطبقاً لأوزان متنوعة ، ويتم التحريك الإيقاعي عن طريق النبرة والوقفة ، والصوتية التي تصدر في هذا النسق تصدر في قلب هذه الحركة الداخلية دون أن تنتهي إلى قواف ، أي أن الموسيقى الداخلية تنجم عن المدة والحركة في الزمن ، والنسق الثاني : هو عكس النسق الأول ، لأنه يبرز صوتية الحروف الثابتة والمتحركة(4) .

وكذلك صوتية الألفاظ بجملتها ، على اعتبار أن تشكيلات الحروف والمقاطع والألفاظ مرتبة جزئياً بحسب قانون التكرار القياسي لصوتية واحدة ، أو متماثلة جزئياً حسب قاعدة التناوب . ويستخدم الشاعر وسائل كثيرة لتحقيق هذا النسق مثل الجناس الإستهلاكي Alliteration والسجع Assonance والقافية Rhyme يرتبط النسقان ـ وهما النسق الإيقاعي للمقاطع ، والإيقاعي للصوتيات ـ ارتباطاً وثيقاً بعلم العروض Prosody(*) في اللغة ـ سواء ارتكز على طول المقاطع أو قصرها ، أو على النبرة المنطوقة ، بالإرتباط مع دلالة المقاطع ، ويتسع المجال لتراكيب شتى بين التوالي الإيقاعي Rhythmical Progress وتشكيل الصوتيات المستقلة Independently Arranged Sound(5) .

القافية Rhyme

تمثل القافية للشعر الرومانتيكي ـ بشكل خاص ـ ضرورة حقيقية ، لأن حاجة النفس إلى إدراك ذاتها ، تفصح عن نفسها ـ على نحو أشمل ـ في توازن القافية Asso-nance Rhyme ـ للقوافي ، ويكون همها الأوحد من خلال ترديد الأصوات ، هو أن تردنا إلى أنفسنا . وعن طريق القافية ، يقترن النظم من التعبير الموسيقي ، ويحررنا

= مستوحاة من الدراما الشكسبيرية ، ونادى فيها بأن يستخدم النثر في التراجيديا ، وقد أخذ جوته وشيلر برأي ليسنج ولا سيما في أعمالهما المبكرة ولكن ليسنج تراجع عن رأيه ، فكتب مسرحية ناثان الحكيم من خلال بحر الايامبوس (بحر شعري لاتيني قديم) وقد تراجع جوته وشيلر أيضاً عن هذا في أعمالهما المسرحية بعد ذلك .

(4) Ibid: P. 1015.

(*) هو المصطلح الذي يطلق على مجموع الوسائل التي يمكن بها تحليل الكلام إلى عناصره الصوتية والإيقاعية ، انظر مجدي وهبة : معجم مصطلحات الأدب ، ص 446 .

(5) Hegel: OP. cit., P. 1014.

من الجانب المادي للغة ، بمقاطعها الطويلة والقصيرة[6] ولكل لغة إمكانية خاصة بها في مجال إبراز الصوتيات ، فمثلاً اللغة اللاتينية مختلفة في تكوينها ، فهي تركز على الجانب الإيقاعي ، وليس على القافية ، ولذلك يجري الشاعر عدة تحويلات عليها ، لكي تتمشى مع القافية السائدة في اللغتين الفرنسية والإيطالية . ولذلك فإن الرومان لم يستطيعوا أن يسيروا على نهج الشعر الإغريقي ، وبحوره ، إلا بعد أن تمكنوا من دراسته ، ويورد هيجل مثالاً على ذلك ، من شعر هوراس باللغة اللاتينية : لا يكفي أن تكون القصيدة جميلة ، بل ينبغي أن تكون مؤثرة ، وأن تقود نفس السامع إلى حيث يطيب لها[7] .

ويرصد هيجل تطور القافية حتى وصلت إلى إحلال النظام المبني على القافية محل النظام الإيقاعي القديم في أعقاب الغزوات الحربية ، وما استتبع ذلك من تحلل اللغات القديمة(*) وترجع القافية ـ في أصولها الأولى ـ إلى علم العروض القديم عند الإغريق ، وينفي هيجل أن يكون الغرب قد أخذ من العرب هذا المبدأ النظمي « القافية » ، لأنه يرى أن الشعر العربي العظيم قد تأخر في نشأته عن ظهور القافية في الغرب المسيحي ، بل وينفي أن يكون هناك احتكاك قد حدث بين الغرب والشعر الجاهلي . وهو يرى أن الشرق الإسلامي أيضاً لم يأخذ القافية عن الغرب ، وأن كل شعر بهما نشأ بعيداً عن التأثر بالآخر وهذه القضية تحتاج إلى دراسة من قبل الباحثين المتخصصين في تاريخ وأصول اللغات وعلم اللغة المقارن .

ويرى هيجل أن النظم الإيقاعي هو طريقة في الكتابة تطورت عن الشعر الإغريقي ولقد بدأت بالجناس ثم بالسجع ثم بالقافية بالمعنى المحدد لهذه الكلمة . والجناس Alliteration كان سائداً في الشعر الاسكندنافي القديم ، والطابع الغالب الذي يقوم عليه الجناس هو طابع الحروف الساكنة ، أما السجع Assonance فهو أقرب للقافية لأنه عبارة عن تكرار لحروف لها صوتية واحدة ، في وسط ألفاظ

---

(6) Ibid: P. 1023.

(7) Ibid: P. 1024.

(*) حاولت أن أبسط هذا الجزء الصعب الذي يدرس فيه هيجل تطور النظم والقافية ، من خلال فهمه لتاريخ اللغات القديمة والحديثة ، وتطور استخدام الإيقاع والوزن والنبر ، وقد أخذت من هذه الأجزاء ما يفيد خطة البحث الرئيسية ، لأن هيجل يطرح موضوعات غاية في التعقيد ، تحتاج إلى تفصيل طويل ، ومثال ذلك تحليله للألفاظ والنبر والمقاطع الصوتية التي تتكون منها الألفاظ ، والعلاقة بين الحروف الساكنة والمتحركة ويتتبع هذا حتى في اللغة السنكرتيه .

مختلفة ، أو في نهايتها . وليس من الضروري أن يختتم البيت بهذه الألفاظ ، بل من الممكن أن تأتي في مواضع أخرى من البيت الشعري ، ولقد ازدهر السجع لدى الشعوب الرومانية والإسبانية ، لأن لغتهم غنية صوتياً ، بحيث تسمح بتكرار أصوات بعينها[8] والقافية(**) تحقق ما لا يستطيع أن يحققه الجناس أو السجع ، ويعتبر الشعر الغنائي من بين الأنواع الشعرية الخاصة الذي يكون أكثر استعمالاً للقافية بحجم داخليته ، ونمط تعبيره الذاتي ، ولهذا تأخذ هذه الطريقة في استعمال القافية شكل جمع بسيط أو متفاوت التعقيد بين الأدوار الشعرية .

جـ ـ الأنواع الشعرية المختلفة :

إن الشعر بوصفه فناً كاملاً يتعامل مع مواد لا تفرض عليه نمط تنفيذ معين ، ولذلك يمتلك الشاعر القدرة على استخدام أشكال وأنماط إنتاج فنية بالغة التنوع ، ولهذا فإن تمايز الشعر إلى أنواع مختلفة يتأتى من طبيعة الإبداع الشعري نفسه ، فكل نوع من الأنواع التي سنقف عندها ، سنجد أنها مرتبطة بمضمون ما لا يمكن تقديمه ـ وسط حالة العالم السائدة ، وموقع الفرد منها ـ إلا من خلال النوع الذي يلائمه . وأول هذه الأنواع الشعرية التي تعرض كلية العالم الروحي للتمثل الداخلي هو الشعر الملحمي Epic Poetry الذي يماثل النحت ، لأنه يقوم بنفس الدور الذي كان يقوم به النحت ، فهو يقدم صور التمثل النحتية ، على أنها متعينة بأفعال البشر والآلهة ، بحيث يصور الشاعر كل ما يقع جزئياً من القوى الإلهية والبشرية ، « فالشاعر يسترجع الأحداث ، ليعرض أمامنا عالماً موضوعياً من الموضوعات والأشخاص والأحداث »[9] ، دون أن يقحم ذاته في القصيدة الملحمية ، ويقوم الشاعر بدور الراوي Rhapsode وهذا الشعر له طريقة خاصة في الإلقاء تعتمد على الراوي (وهو الراوي المحترف للقصائد الملحمية القديمة الذي يتلو القصائد بصورة آلية)[9] ، أما الشعر الغنائي Lyric Poetry فهو على النقيض من الشعر الملحمي ، فإذا كان مضمون

---

(8) Ibid: PP. 1029-1030.

(**) القافية Rhyme في اللغات الأوروبية هي تكرار أصوات متشابهة أو متماثلة في فترات منتظمة ، وغالباً ما تكون في أواخر الأبيات الشعرية . ويعدد د . مجدي وهبه عدداً وفيراً من القافية مثل : قافية التكابر Rime Batelee ، والقافية المزيلة Rime Covee والقافية المتوجه Rime Couronnee والقافية الامبراطورية Rime Emperiere والقافية المجنسة Rime Riche وغيرها ، وقد أشار هيجل إلى كثير منها .

(9) سيتس : فلسفة هيجل ص 652 .

الشعر الملحمي هو الموضوعي ، فإن مضمون الشعر الغنائي هـو الذاتي ، أي العـالم الداخلي ، والنفس الجياشة بالعواطف ، التي لا تسعى إلى العمل ، وإنمـا تسعى إلى التعبير عن الذات ، وإذا كان الشعر الملحمي يقوم بدور النحت ، فـإن الشعر الغنـائي يقـوم بدور المـوسيقى ، لأن من يلقي الشعر الغنـائي ، لا يلقيه بـطريقة آليـة ، وإنمـا بشكل موسيقى ، فيفرض تبدلات متنوعة في طبقات الصوت ، حتى يشعـر السامـع أن هذه التمثلات جزء لا يتجزأ من ذاتيته . أما الشعر الدرامي أو التمثيلي Dramatic فهـو يجمع بين النوعين السابقين ، فالموضوعي يظهر لنا الذاتي ووحـدته معـه . ولهذا فهـو ذاتي Subjective وموضوعي Objective في آن واحـد ، فهو ذاتي بـأصولـه الداخليـة وكشفه للأسرار الداخلية للأفـراد ، وموضـوعي بتحقيقه الخـارجي ، والشعر الـدرامي يشتمل على قسم غنائي ، وفيه تفصح الشخصيـة عما هـو خاص بهـا ، ويحتوي على قسم ملحمي ، لأن الشخصية لا تعيش في فراغ ، وإنما تعتمد على أنشطتها في الحياة الواقعية ، والعالم الخارجي ، وهي تتصـارع أيضاً مـع شخصيات أخـر[10] وقد تـطور هـذا النوع من الفن حين دفـع الفن إلى التعبير عن الشعـور الذاتي بـالعمـل ، أي عن طريق الإيماء والإشـارة إلى درجة الإستغنـاء عن الكلام ، حتى وصـل إلى فن التمثيل الإيمائي « البانتوميم Pantomime » الذي يحـول الحركـة الإيقاعيـة للشعر إلى حـركة إيقاعية وتصويرية للأعضاء[11] .

الشعر الملحمي : Epic Poetry

إن البـدايـات الأولى للشعـر الملحمي ظهـرت في الابيجـرامـات Epigraph والقصائد التعليمية والفلسفية التي تشرح أصل الكون والآلهة ، والتي تقتبس مضمونها من ميادين خاصة من الطبيعة والحياة الإنسانية لتعطي في عبارات مكثفـة تمثيلاً منفـرداً أو إجمالياً عما هو دائم ، وحقيقي ، ولكن هذه البدايـات كانت تحتـوي فقط على نبرة ملحمية ، ولكن مضمونها لم يكن كله ملحمياً ، أو شعرياً . لأن ما هو شعري حقاً هـو الروحي العيني الذي يتبدى في شكل فردي ، والملحمة حين تروي ما حدث ، وما هو واقع ، فإنها تنطوي على أحداث كثيرة تتصل من خلالها بالعالم الكامـل لأمة من الأمم ولعصر من العصور ، ولهذا فإن مجمـل تصور أمـة من الأمم للعالم والحيـاة هو الـذي يحدد مضمون الملحمـة وشكلها[12] ولـذلك تقـدم الملحمة لنـا الوعي الـديني للروح

(10) Hegel: OP. cit., P. 1037.

(11) Ibid: P. 1038.

(12) Ibid: PP. 1039-1041.

الإنساني ، وتقدم أيضاً الحياة الإجتماعية والسياسية بجوانبها المختلفة لأمة من الأمم ، ولهذا فهي تقدم الكلي والفردي ، وتؤلف كلاً عضوياً ، تتلاحق وقائعه في هدوء موضوعي ، ولا يتدخل الشاعر ـ كاتب الملحمة ـ ولا يسفر عن نفسه ، فلا يقدم تعليقاته الخاصة أو شروحه ، أو وجهة نظره فيما يرويه من أحداث ، لأن المهم هو أن يظهر لنا ما خلقه ، وليس الشاعر نفسه ، ومن هذه الزاوية ، نجد أن شعر الملاحم هو ضد الشعر الغنائي ، لأن العنصر الهام والأساسي في الشعر الغنائي هو شخصية الشاعر[13] ، ويرى هيجل أن الملحمة هي ديوان الشعر لأي شعب من الشعوب ، وهي كتابه المقدس ، ولهذا فإن لكل أمة كبيرة كتباً كثيرة من هذا النوع الذي تعبر فيه عن روحها الأصلية ، والملاحم هي الأساس الحقيقي الذي ينهض عليه وجدان شعب من الشعوب ، ومن الملاحم التي يشير إليها هيجل كنماذج ملحمة الرامايانا Ramayan وملحمة المهابهاراتاMahabharatal والالياذة Iliad والاوديسا Odyssey[14] .

ويعبر الوعي الساذج . . . Child Dlik cons لشعب من الشعوب عن نفسه للمرة الأولى في القصيدة الملحمية ، بالمعنى المحدد لهذه الكلمة ، تظهر الملحمة الحقيقية حين يخرج الشعب من حالة الحذر ويشعر بيقظة روحية ، ورغبة في خلق عالم خاص به يعبر فيه عن نفسه ، ويمثل طريقته في التفكير والحياة . ولهذا تكون الإرادة ، والعاطفة كلاً لا ينقسم[15] ، ولكن حين ينفصل الأنا الفردي عن الكل الجوهري للأمة وحالاتها وطرائقها في التفكير ، وأعمالها ومسارها ، وحين يتم ـ في الإنسان نفسه ـ الإنفصال بين الإرادة والعاطفة ، فإن الشعر الملحمي يخلي مكانه للشعر الغنائي والشعر الدرامي . وهذا يعني أن الملحمة ـ عند هيجل ـ مرتبطة أساساً بوضع الفرد في المجتمع ، وعلاقته بالجماعة التي ينتمي إليها ، بحيث يشعر الفرد بأنه جزء من الكلية التي تشكلها الحياة العاطفية والعقلية . ولهذا فإن العصر البطولي Heroic Age ، وهو المعبر عن الملحمة ، وتنتج في ظله ، لأنه يسود فيه البطل الملحمي الذي لا يعرف الإنفصال بين الأنا الفردي والكل الإجتماعي ، ولا يعرف التناقض بين الهوى والعاطفة . ولهذا فإن الشعب يملك منذ حقبته البطولية ـ بما هي كذلك ـ فن تصوير ذاته في صورة شعرية . ولذلك فإن على الشاعر الملحمي أن يرتبط

---

(13) ستيس : فلسفة هيجل : ص 653 .

(14) Hegel: OP. cit., P. 1045.

(15) Ibid: P. 1045.

بموضوعه ارتباطاً وثيقاً على النحو الذي يكون فيه مرتبطاً بالكل ، بمعنى أنه يجب على الشعر أن يحيا بجماع نفسه في الظروف والشروط التي يصفها ، وأن يشاطر العصر الذي يتغنى به في معتقداته وطريقته في التفكير ، وألا يتدخل في عرض موضوعه ، لأنه إذا انفصمت الصلة بين عقيدة الشاعر وحياته ، وتمثلاته الواقعية من جهة ، وبين الأحداث التي يصفها من الجهة الثانية ، فإن القصيدة تتفكك بالضرورة وتفقد طابعها الملحمي[16] .

ويعيد هيجل شرح عبارة هيرودتس الشهيرة ، وهي أن هوميروس وهزيودوس هما اللذان منحا الإغريق آلهتهم ، بمعنى أن الحرية والجرأة في الخلق لدى الشاعرين ، قد ساعدتاهما في صياغة الديانة اليونانية على نحو تكون واضحة وضوحاً جلياً لدى الشعب اليوناني وتعبر عن الوعي القومي بكل جوانبه الدينية والسياسية والإجتماعية(*) فإذا كان هيرودتس قد شغل نفسه بالبحث عن مصادر الديانة اليونانية في الماضي ، وفي الشعوب المجاورة مثل مصر ، فإن شعراء الملاحم الإغريقية اهتموا بصياغة الوعي الإغريقي فيما يتصل بديانته . ولذلك فإن عصر الملحمي يبدأ حين يفلح الشاعر في طرد العناصر الدخيلة والغريبة عن روح شعبه ، بحيث يكتشف الجوانب الجوهرية في شعبه بإلفة حقيقية ، حتى أننا لا نشعر بوجود الشاعر ، ونحن نقرأ الالياذة والاوديسا ، ولكن نتمثل الروح اليونانية . ويرى هيجل أن القصيدة الملحمية بوصفها أثراً فنياً حقيقياً لا بد أن تكون من صنع فرد واحد(**) ، فهي وإن عبرت عن روح شعب بأسره ، إلا أنها ليست من صنع هذا الشعب كله ، وإنما من صنع بعض أفراده فقط رغم أن روح العصر وروح الأمة هما اللذان يشكلان العنصر الأساسي لها ، إلا أن العبقرية الفردية لشاعر يعي هذا الروح ومضمونه معاً بوصفهما جزءاً من حدسه الخاص ويظهرهما في أثر فني . ولهذا فإن تحليل القصائد الملحمية هو تحليل لروح الشعب الذي أنتجها ، ونتيجة لهذا فإن جملة القصائد الملحمية الموجودة في العالم تؤلف التاريخ الكوني بأجمل ما فيه ، وأكثره نبضاً وأعظمه حرية ،

---

(16) Ibid; P. 1047.

(*) يرى هيجل أن هناك نوعين من الواقع القومي لكل شعب ، أولهما : الواقع الوضعي الذي يبين الشروط الجغرافية والمناخية والطبيعية التي يعيش في ظلها شعب معين ، وثانيهما : جوهر الوعي القومي الذي يجد تعبيره في الأسرة والدين والحياة القومية ، والقصيدة الملحمية لا تهتم بالجانب الوضعي إلا بقدر ما يتصل بجوهر الوجود القومي لشعب ما ، وتركز على الواقع الذي يعكس الوعي القومي بكل أبعاده .

(**) انظر مناقشة لهذه القضية في كتاب د. عبد المعطي شعراوي أساطير اغريقية ص 11 ـ 12 .

ولكي يكون الشعر الملحمي القومي قادراً على إثارة اهتمام الشعوب الأخرى والعصور الأخرى أيضاً ، فلا بد أن يكون العالم الـذي يصوره ليس مجـرد عالم قـومي خاص ، بـل عالمـاً تعبر فيـه الكلية الإنسـانية عن نفسهـا ، وتجـد انعكـاسهـا في هـذا الشعب الخـاص ، وفي أبطالـه ومآثـرهم[17] . وهذا مـا نجـده في الاليـاذة والاوديسـا ، وفي الكـوميديـا الإلهية لـدانتي ، والملحمة بـوصفهـا الكتـاب المقـدس لشعب مـا ، فـإن الموضوع الذي يصلح لها لا بد أن يتصف ببعد كلي تاريخي ، وبنقطة تحول لدى هذا الشعب مثل الصراع بين الأمم في الحروب التي تحمل مطلباً قومياً ، بينما الصراع بين الأفراد في الأسرة والوطن الواحد ، يمثل موضوع الشعر الدرامي . ولهذا فإن مـا يؤلف خلفية العالم الملحمي هو مشروع قـومي ، يمكن أن تفصح فيـه الأمة عن نفسهـا وعن الملامح الكلية للروح القومية .

التطور التاريخي للشعر الملحمي :

The Historical Development of Epic Poetry

إن الشعر الملحمي شأنه شأن فن النحت قد وجد عصـره الذهبي لـدى الإغريق وذلـك لأن الشعـر الملحمي يمت بصلة قـربى إلى النحت من نـاحيـة مضمـونـه الجـوهري ، ومنـظوره الخـارجي ، ولهـذا لم يكن من قبيـل الصـدفـة أن يبلغ الشعـر الملحمي ـ مثـل النحت ـ ذروة كمالـه لدى الإغـريق ويميز هيجـل بين ثلاث مـراحـل رئيسية في التطور التاريخي للشعر الملحمي بشكل إجمالي : الشعر الملحمي الشرقي بطابعه الـرمزي ، والشعـر الملحمي لدى الإغـريق ، ومحاكـاة الرومـان له ، والشعـر الملحمي الرومانتيكي لدى الشعوب المسيحية[18] .

ويتسم الشعر ـ لدى الشعوب الشرقية ـ بذوبان الوعي الفردي في الواحـد ، وفي الكل ، ولا نجد الملاحم بالمعني المحدد لهذه الكلمة إلا في الهند ، والشرق العربي وفارس . حيث تتخذ لديهم أبعاداً هائلة ، أما الصينيـون فلا يملكـون ملحمة قـومية ، لأن النثر كان هـو طابـع تصورهم للعـالم والحياة ، وأيضـاً لأن أفكارهم لم تكن تصلح للتعبير الفني ، بينما نجد لدى الهندوس ملاحم حقيقية ، تعتمد على أفكارهم الدينيـة مثل الرامايانا والمهابهارتا ، وهما اللتان تتضمنان بوجه خاص عرضاً للرؤية الهندوسيـة

---

(17) Hegel: OP. cit., P. 1049.

(18) Ibid: P. 1093.

للعالم[19] . وقد دلل العرب ـ منذ البداية ـ على أنهم شعب ذو طبيعة شعرية رفيعة ، وهذا ما يتضح في الأشعار المعروفة باسم « المعلقات » (وهي مجموعة من الأشعار كانت تعلق على أستار الكعبة قبل البعثة المحمدية) ، ويعبر هيجل عن إعجابه بالشعر العربي فيقول :

«هـذا الشعر الشـرقي ، شعر حقيقي ، بـريء من الإختلافـات الغربيـة ، ومن النثـر ، ويخلو من الأسـاطير ، ومن الآلهـة والشيـاطين والجن والعفـاريت »[20] أي بـريء من الأشيـاء المعروفـة عن الخيال الشـرقي ، ويرى هيجـل أن الطابـع البطولي والملحمي للشعر العربي ، قـد بدأ يختفي بعـد الفتوحـات الإسلاميـة ، ويبدأ يحـل محله قصص تعليمية وأمثال وحكم ، فظهرت حكايات ألف ليلة وليلة ومقامات الحريري .

أمـا في فارس ، فقـد ظهرت الأشعـار الملحمية ، بعـد أن أدخل الإسـلام على اللغة الفارسية ، تحولات عديدة ، ونجد لدى الفـرس ملحمة الشـاهنامة Shohnama التي نظمها الفـردوسي . ويرى هيجـل أن الإسلام قـد أعطى لشعـراء الفرس الشعـور بالحرية في معالجة الموضوعات التي يتناولوها ، وهذا ما ظهر في أعمال نظامي[21] ، وسعدي[22] ، وجلال الدين الرومي[23] أما الملحمة الإغريقية ، فقد بلغت ذروتها في الملاحم الهوميرية ، ولكن الشعراء التاريخيين الذين جاءوا بعد هيروميردس ، ابتعدوا شيئاً فشيئاً عن هذا العرض الملحمي ، فظهر التفكك في الرؤية القوميـة للعالم ، وفي الوحدة الشعرية للأحداث ، واقترب فنهم من فن المؤرخين النثري . أما الشعر التـالي الذي ظهر بعد عصر الأسكندر فقد اتجه نحو القصيدة التعليمية ، وكان هذا الإتجاه هو بمثـابة النهـاية للشعـر الملحمي الإغـريقي ، وحـاول الـرومـان أن يقلدوا الإغـريق ، فظهرت أشكال مصطنعة من الالياذة ، ولهذا يميز هيجل بين الملحمة بالمعنى المحدد

---

(19) Ibid: P. 1095.

(20) Ibid: P. 1097.

(21) نظامي : من شعراء الفرس (1140 ـ 1203) له تأثير كبير في تطور الأدب الفـارسي وأشهر كتبـه يحمل الـرقم خمسة ، وهـو في خـمـة أقسـام وهم : مخـزن الأسـرار ، وخسـرو وشيـرين ، وليلى ومجنـون ، اسكندر ، وهفت بايكار .

(22) شيخ مصلح الدين سعدي : شاعر فارسي نحو(1193 ـ 1291) ، قضى ثلاثين عاماً في التصوف ، من أشهر كتبه ، ستان ، وجولستان ، والديوان .

(23) جلال الدين الرومي : شاعر ومتصرف فارسي (1207 ـ 1273) أسـس الطريقـة المولـوية في التصـوف الفارسي ، له كتاب المثنوي ، وهو من أهم كتب التصوف الإيراني وترجم إلى اللغة العربية .

لهـذه الكلمة وهي عنـد الإغـريق Epopoüa وبين القصيـدة الملحميـة عنـد الـرومـان Epos ، وهي شكل متأخر ومتكلف من الملحمة[24] .

أما القصيدة الملحمية الرومانتيكية ، فقـد حاولت بعث روح جـديدة في الشعـر الملحمي عن طريق العقيدة والرؤية الـدينية للعـالم ، ومن خلال رصـد إفعال ومصـائر شعوب جديدة ، وهذا ما نجده في « الكوميديا الإلهية » لـدانتي ، التي تعتبر الملحمـة الفنية الحقيقية للعصر الوسيط والكاثوليكي[*] .

الشعر الغنائي : Lyric Poetry

إذا كانت الذاتية تختفي في الشعر الملحمي وراء موضوعيـة الأحداث الكليـة ، فإن الذاتية تظهر في الشعر الغنائي ، لأنها المبدأ الرئيـسي الذي يرتكز إليه ، فلقـد ولد الشعر الغنائي نتيجـة الحاجـة إلى التعبير عن الـذات ، وإدراكها عبـر الحياة الـداخلية لروح الفرد . وإذا كانت القصيدة الملحمية تعبر عن روح الأمة بكاملها ، فإن القصيدة الغنـائية تعبـر ـ بالضـرورة ـ عن شخصية جـزئية معينـة ، وعن مشاعـرهـا الخـاصـة ، وأحزانها وأفراحها[25] وإذا كان الشعر الملحمي لا يمكن إنتاجه إلا في ظـروف خاصـة تمر بها الأمة ، بحيث يتجمع الأفراد من خلال حدث كلي يعبر عنـه الشعر الملحمي ، وهذا ما يتضح في العصر البطولي ، فإن الشعـر الغنائي ـ بـوصفه الشعـر الذي يعتمـد على الذاتية الفردية ، يمكن أن يوجد في جميع حقب التاريـخ القومي ، ولا سيمـا في الفترات التي يتعمق ويزداد إحساس الفرد بتوحده واغترابه عن الكـل الإجتماعي الـذي ينتمي إليه ، وهذا ما يبين لنا ارتباط نشأة كل نوع من أنـواع الشعر بـالحالـة الحضاريـة لـلأمة ، وقـد أشار هيجـل صراحـة إلى هذا ، وهـو بصدد تحليـل كل نـوع من أنـواع الشعر ، ولا سيما الشعر الغنائي فقد تحدث عن العلاقة بين مستـوى الوعي والثقـافة ، وبين المشـاعر والأفكـار السائـدة في الشعر الغنـائي (وهـذا يعني أن تحليـل الأغـاني

---

(24) Ibid: P. 1102.

(*) إن الفرق بين الملاحم القديمة والملاحم الحديثة يبين لنا أن الشاعر في الملاحم القديمة كان أكثر ارتباطاً بعصره ، وبالشعب الذي ينتمي إليه ويعبر عنه ، بينما نلاحظ في الملاحم الحديثة ، مثل الفردوس المفقود لميلتون (1608 ـ 1674) ، والتوحيـاذة لبودمـر (1698 ـ 1783) ، والمسيحياذة Messiah كلوبستـوك Klopstock والهنرياذة لفولتير (1694 ـ 1778) ، أن هنـاك مسافـة بين المضمون ، وبين التـأملات التي يقدم بها الشاعر الأحداث والأشخاص .

(25) Ibid: P. 1111.

والشعر الغنائي في فترة ما يتيح لنا أن نفهم مستوى الوعي ونوعية الثقافة السائدة ، وتصور الأفراد لمشاعرهم وأفكارهم) . والأزمنة الملائمة لولادة الشعر الغنائي ولتطوره ، هي التي تتصف بحياة ذات طابع نثري ، وثابت ، حيث يكف الفرد عن الإمتزاج مع الواقع الخارجي ، ويكتفي بتأمل ذاته ، والغوص في داخله . ولكن هذا لا يعني انفصال الشاعر عن شعبه ونظرته للأشياء ، وإنما الشعر الغنائي ـ شأنه شأن كل شعر حقيقي ـ يعبر عن المضمون الحق للنفس الإنسانية ، من خلال إبراز الجوانب الخصوصية فيها ، بحيث يعبر الشاعر عن نفسه وأفكاره ، ولا يتوارى تماماً ، كما هو الحال في الشعر الملحمي[26] . وقد يسلخ الشاعر الغنائي نفسه عن الواقع النثري المحيط به الذي يرفضه ، ليستمد من الخيال المستقل عناصر عالم شعري جديد ، وذلك لكي يخلق عالماً جديداً يكون هو التعبير الحي عن الداخلية الإنسانية . ولهذا فإن الوَحدة العضوية للقصيدة الغنائية لا تستمد من الواقع الموضوعي التاريخي ـ كما هوالحال في الملحمة ـ وإنما تستمد من الحركة الداخلية للنفس ، ولهذا فإن الحالة النفسية الخاصة أو التأملات العامة ، هي التي تؤلف المركز الذي يصبغ مجموع القصيدة بلونها الخاص وتعيّن للشاعر المظاهر التي يجب أن يعرضها ، والكيفية التي سيربط من خلالها بعضها ببعض .

ونتيجة لهذا الطابع الذاتي الذي يتميز به الشعر الغنائي ، فإن شخصية الشاعر الغنائي تكون موضع الإهتمام ، وتعلن عن حضورها المكثف في القصيدة . فمثلاً نحن نذكر بندراس بوصفه شاعراً غنائياً ، ولا نذكر هوميروس ـ الذي أخفى نفسه وراء أعماله ـ حتى شكك النقاد في وجوده في الأصل ، بوصفه شاعراً ملحمياً وذلك لأن الأثر الفني الغنائي ينظر إليه بوصفه من نتاج الخيال الذاتي . وإذا كان البحر السداسي بمساره الحي والمتحرك هو أنسب الأوزان الشعرية للشعر الملحمي ، فإن الشاعر الغنائي لا يتقيد ببحر واحد ، لأن مادة القصيدة الغنائية تتألف من الحركة الداخلية للشاعر ، وهي حركة لها تقلباتها المختلفة ، وبالتالي لا يمكن أن تثبت على حركة واحدة . ويحرص الشاعر الغنائي على إضفاء الطابع الروحي Spiritual على الموضوعات التي يتناولها بواسطة الدلالة الداخلية Inner والتشديد النبري Stress

(26) Ibid: P. 1113.

للصوتيات ، بمعنى أن الكلمة نفسها تصبح لحناً فعلياً وغناءً حقيقياً[27] ، ولأن الموسيقى هي وحدها القادرة تحقيق هذا بشكل حسي ، ولهذا نجد الشعر الغنائي مصحوباً ـ غالباً ـ بالموسيقى فيما يتصل بأدائه الخارجي .

وتؤلف الأغنية الشعبية Folk Song ضرباً رئيسياً من ضروب الشعر الغنائي ، وإن كان يقترب ـ من حيث طابعها العام ـ من الشعر الملحمي ، لأننا نجد فيها أن الخصوصية القومية تعبر عن نفسها ، والشاعر قد يذوب فيما يبدعه ويتلاشى ، وهذا ما يفسر مدى الإهتمام بدراسة الشعر الشعبي في أيامنا هذه ، عن طريق جمع الأشعار الشعبية من شتى مصادرها ، ومحاولة النفاذ ـ من خلالها ـ إلى روح الشعوب وإلى رؤيتها عن العالم والحياة ، ولقد اهتم جوته وهردر بهذا[28] .

أما عن أنواع الشعْر الغنّائي بالمعنى المحدد للكلمة ، فيشير هيجل إلى المدائح الدينية Paens حيث يستغرق الشاعر في التأمل العام لله ، فيقدم التسابيح والمدائح الدينية ليوصل فكرته عن قدرة الإله الذي يمجده[29] . ويشير أيضاً إلى نوع آخر هو الأدوات[*] Odes ، والليدات Lieder (وهي قصيدة غنائية يعبر فيها الشاعر عن الحياة الداخلية ، وهي مرتبطة بالتعبير عن موقف واحد ، وخير مثال لها قصائد جوته بهذا الإسم) وهناك أنواع أخرى من الشعر الغنائي مثل الأغاني الشعرية Folk Songs والسونتيات Sonnets والسستينات Sestinas والاليجيات Elegies والرسائل الشعرية Epistles[30] .

---

(27) Ibid: P.1136.

(28) Ibid: P. 1137.

(29) Ibid: PP. 1138-1139.

(*) القصيدة الاود Ode عند الاغريق هي كل مقطوعة شعرية نظمت لكي تلحق ثم اقتصر معناها على القصائد الغنائية في موضوعات المدح أو الفخر ، ولقد طوروها بنداروس Pindaros (522 ـ 442 ق.م) ، وعند الرومان ، تعني عند الشاعر هوراس تعني قصيدة ذات أدوار قصيرة متقاربة في الوزن وفي موضوعات عاطفية أو التأمل في أسلوب الحياة وتقلباتها ، وفي القرن السادس عشر في فرنسا ، انقسم الاود إلى ثلاثة أقسام على يد شعراء جماعة الثريا Pleiade ، ثم تطور معنى الاود في القرن السابع عشر ، فأصبح يعني كل قصيدة مقسمة أدواراً ذات أبيات مختلفة الطول ، وفي القرن التاسع عشر قصد بالاود تلك القصائد التي كانت تعبر عن مشاعر مشتركة بين الناس بشكل غنائي مقسمة أدواراً متشابهة الطول .
انظر . د . مجدي وهبه : معجم مصطلحات الأدب صفحا 364 ـ 365 .

(30) Ibid: P. 1145.

التطور التاريخي للشعر الغنائي :

يبدأ هيجل بالشعر الغنائي الشرقي ، الذي لم يصل إلى ما وصل إليه الغرب ، نتيجة سيادة الذات وحريتها الفردية في الغرب ، ولذلك اقتصر الشعر الغنائي لدى العبرانيين والعرب على التسابيح ، فالخيال كان يستحضر ـ لديهم ـ كل ما هو عظيم وقوي ورائع في الخليقة ، ليجعل هذه العظمة تتلاشى أمام جلال الله الأسمى[31] ، ويختلف الشعر الغنائي لدى الإغريق والرومان عن الشعر الرومانتيكي ، لأن الفردية الكلاسيكية كانت هي السمة المميزة للشعر الغنائي لديهم ، ولهذا نجده يمتلىء بالحكم الأخلاقية ، والأقوال المأثورة عن الحياة ، وظهرت فيه تراكيب صوتية مختلفة ، وكان يستعين بالغناء الجوقي مع غناء أصوات متفردة ، وكان يستعان ـ أيضاً ـ بالعنصر التشكيلي للرقص . والشعر الغنائي لشعراء العصر الأسكندري كان محاكاة لما هو موجود في العصر الإغريقي . أما الشعر الغنائي الروماني ، فكان أسمى من الشعر الإسكندري ، لا سيما في عهد أغسطس إذ كان مصوراً للمتع المرهفة للروح والفكر ، وبلغ الرومان درجة كبيرة في شعر الأود والرسالة الشعرية ، والاليجا ، أما الشعر الغنائي الرومانتيكي فقد حظي بمضمون جديد نتيجة لظهور أمم جديدة تبث فيه روحاً جديدة ، وهذه الأمم هي الشعوب الجرمانية واللاتينية والسلافية ، ولا سيما بعد اعتناقها للمسيحية ، وارتبط بفن التمثيل ، ومن أبرز الأسماء التي يذكرها هنا هو الشاعر الألماني كلوبستوك Klopstock (1724ـ 1803) صاحب قصيدة المسيحياذة Messiah ، ولقد تطور الشعر الغنائي على يديه تطوراً كبيراً وكذلك على يد شيلر وجوته[32] .

الشعر الدارمي : Dramic Poetry

إذا كان الشعر هو أسمى الفنون عند هيجل ، فإن الدراما تؤلف بمضمونها وشكلها أسمى أطوار الفن والشعر ، لأن الشعر الدرامي يجمع بين الموضوعية الملحمية والذاتية الغنائية . ويشترط هيجل كيما يكون الشعر الدرامي حياً أن يُمثل على خشبة المسرح ، والدراما هي نتاج حياة قومية عرفت تطوراً كبيراً ، ويتفق ظهورها مع زوال مرحلة الشعر الملحمي والشعر الغنائي ، لأنها تجمع بينهما في وحدة

(31) Ibid: P. 1148.

(32) Ibid: P. 1154.

واحدة ، ولذلك تجمع بين المبدأين اللذين يتركزان عليهما وهما الذاتية والموضوعية .

والشعر الدرامي موضوعي لأنه يضع أمامنا سلسلة محددة من الأحداث التي تقع في العالم الخارجي ، وهو ذاتي لأن الحدث Action يتطور من خلال حياة النفس الباطنية كما تبدو في حديث الشخصيات ، والأحداث الدرامية هي التحقيق الفعلي لإرادة الشخصيات على نحو موضوعي ، ولا يتم تطور الأحداث على نحو خارجي كما هو الحال في الملحمة ، وإنما تتطور الأحداث من خلال الشخصيات .

ويرى هيجل أنه لا بد أن يدور الحدث في كل دراما حول الصراع ، فقد يكون الصراع بين القوى الأخلاقية الكبرى المتجسدة في شخصيات الدراما ، أو قد يكون بين الإرادات الفردية . وتعكس الدراما بشكل عام ، الجانب الإلهي أو الروح التي خرجت من كليتها وهدوئها إلى دائرة الجزئية والإنقسام ، فيحدث تناقض وصراع ، ولكي يحدث تصالح بين الروح الكلية وتطبيقاتها الجزئية ، فإن الفن يقوم بدوره ـ في حدوث هذا التصالح ـ من خلال الدراما ، لكي تعود الفكرة إلى نفسها من هذا الإنقسام . بل إن هذا التناقض هو سبب وجود الفن كما سبق أن شرحنا هذا في متن هذا البحث . « والحدث الأخير في العمل المسرحي لا سيما في التراجيديا (المأساة) لا بد أن يكشف عن الجانب الإلهي ، بحيث نرى العدالة الإلهية[33] .

العناصر الأساسية للشعر الدرامي :

يناقش هيجل العناصر الأساسية التي أوردها أرسطو في كتابه « فن الشعر » ، حول وحدة الزمان ، ووحدة المكان ، ووحدة الحدث ، ويحدد موقفه منها ، فبالنسبة لوحدة المكان ، فإن أرسطو لم يذكر شيئاً عن وحدة المكان ، ولم يتقيد أسخيلوس وسوفوكليس بمبدأ وحدة المكان : فمسرحية « ربات الغضب » لاسخيلوس تدور بعض أحداثها في معبد أبولون بيلفي ، والبعض الآخر في معبد أثينا ومسرحية « آياس » لسوفوكليس تدور أحداثها الأولى أمام خيمة آياس بسهل طروادة ، ثم تنتقل بعد ذلك إلى مكان آخر على ساحل البحر[34] ، ويرى هيجل أن المكان يتحدد بناءً على

(33) ستيس : فلسفة هيجل : ص 654 ـ 655 .

(34) د . محمد حمدي ابراهيم : دراسة في نظرية الدراما الاغريقية ، دار الثقافة للطباعة ، القاهرة ، 1977 ، ص 66 .

الموضوع نفسه ، ولكن مع مراعاة عدم تشتيت الجمهور بكثرة الأماكن المختلفة . وهو بهذا يقف موقفاً وسطاً بين كثرة تبديل المكان ، وبين « الدراما الإغريقية التي كان العرف السائد فيها أن يكون المكان واحداً أو ثابتاً »[35] . وبالنسبة لوحدة الزمان ، فلقد كانت العقلية الإغريقية تفضل أن تقتصر الأعمال الأدبية على زمن معين ، وترى أنه ليس من الضروري التعرض للأحداث كلها ، فهوميروس مثلاً ـ رغم أنه شاعر ملحمي ـ قد جعل الالياذة كلها تدور في فترة زمنية مقدراها خمسون يوماً فقط ، مع أن الحرب الطروادية التي يدور حولها موضوع الملحمة قد استمرت زهاء عشر سنوات كاملة[36] ، ولقد كان سائداً لديهم أيضاً أن العمل المسرحي لا يتجاوز نهار يوم واحد ، أي دورة واحدة للشمس ، ولا تتعدى ذلك إلا قليلاً ، ومعنى هذا أن الزمان في الدراما الإغريقية وفقاً لهذا العرف الأدبي ، كان محدداً بنهار واحد ، « على أساس أن هذا اليوم سيشهد تطور الفعل الدرامي من بدايته حتى نهايته حيث يتم حله بعد وصول الأحداث إلى ذروتها »[37] ، ويرى هيجل أنه يمكن عدم التقيد بوحدة الزمان ، ولكن ينبغي اختصار المدة الزمنية للصراعات في الدراما إلى أقصر حد ممكن ، حتى نوفر الوحدة العضوية والشكلية للعمل الشعري الدرامي .

وبالنسبة لوحدة الحدث فيقول أرسطو في هذا الشأن : « يجب أن تدور حول فعل واحد ، تام في ذاته ، وكامل ، وله بداية ووسط ونهاية ، وكأنها كائن حي واحد ، متكامل في ذاته ، وبهذا يمكنها أن تحدث المتعة الصحيحة الخاصة بها »[38] ، ويتفق هيجل مع ما قاله أرسطو ، فيرى أن وحدة الفعل الدرامي ، لا يمكن انتهاكها ، لأنه لا يجب على الشاعر إثارة كل الموضوعات وعرض كل الأفعال ، وإنما يختار فقط ما يساهم في إبراز الجوهري والكلي ، الذي يوصل العمل الدرامي إلى ذروته في تكثيف قوي[39] ، أما فيما يتعلق بمراحل الدراما ، فإن هيجل يتفق مع ما قاله أرسطو في هذا ، في أن العمل الدرامي ، لا بد أن تكون له بداية ووسط ونهاية ، ويزيد بأن هذه الحركة الثلاثية للصراع ، تبين لنا نقطة انطلاقة ، ونقطة حول هذا الصراع في النهاية . ولا بد أن أشير هنا إلى أن هيجل يستخدم Act بمفهوم الفعل الدرامي ،

---

(35) المرجع السابق ، ص 66 .
(36) المرجع السابق ، ص 65 (وانظر أيضاً ارسطو : فن الشعر ، ترجمة ابراهيم حمادة ص 198) .
(37) المرجع السابق ص 64 ـ 65 .
(38) ارسطو : فن الشعر ص 197 .
(39) Hegel: OP. cit., P. 1155.

وبمعنى أحد فصول المسرحية في وقت واحد ، ويناقش هيجل بعد ذلك الوسائل المتاحة للشعر الدرامي ، مثل الحوار الذاتي Monologue والحوار Dialogue ، والنظم Versification ، لكي يناقش كثيراً من القضايا الفرعية المرتبطة بالشعر الدرامي ، مثل : هل يستخدم الشاعر لغة الشخص الطبيعية في حوار الدارما ، أم يستخدم لغة الشعر ؟ ، ويقف هيجل من هذه القضية موقفاً وسطاً ، فيرى أن استخدام لغة الحياة اليومية ، يوقع الفن في النثري ، ولكن المغالاة في استخدام لغة الشعر في الحوار تبعدنا عن الشخصيات ،وتضفي عليها قدراً من الغموض ، ولهذا فالأنسب أن يكون الحوار وسطاً بين الموقفين ، وهذا ما فعله جوته ، وشيلر وشكسبير في أعمالهم المسرحية .

ويثير أيضاً قضية : ما مدى أهمية الحوار في الشعر الدرامي ، ويرى هيجل أن الحوار الذاتي Monologue يكشف لنا عن الصراع الذاتي داخل الشخصية ، ويعبر عن وعي الشخصية بتناقضاتها الداخلية الخاصة ، أما الحوار Dialogue ، فإنه يجعل الشخصيات تكتشف بعضها بعضاً ، ولا يقف الأمر عند هذا الحد ، وإنما يناقش هيجل أيضاً قضية فن الممثل The Actor's Art ودوره في العمل الدرامي ، وهو يرى أن هذه القضية لم تكن مطروحة لدى الإغريق ، بسبب الأقنعة التي كان الممثلون يضعونها على وجوههم ، أما في الدراما الحديثة فهي مطروحة ، لأن الممثل يستخدم تعبير وجهه ، ويرى هيجل أن الممثل مطالب بأن يتشبع بروح الشاعر ، وبالدور المكلف بتمثيله ، وبتكييف شخصيته الخاصة معه داخلياً وخارجياً ، وعليه أن يترجم بتمثيله شعر الشاعر ، وأن يعبر لنا عن مقاصده ، بحيث يكون اللسان الحي للشاعر ، وهناك فنون أخرى نشأت من خلال الدراما وتطورها ، مثل فن المسرح والأوبرا والباليه .

أنواع الشعر الدرامي :

يقسّم هيجل الشعر الدرامي إلى ثلاثة أنواع هي : المأساة Tragedy والملهاة Comedy والدراما الحديثة Modern Drama . إن المضمون الحقيقي للعمل المأساوي هو تلك الدوافع الكلية العقلية التي تُعد المحور الأساسي للحياة البشرية ، بمعنى أن ماهية المأساة تتضمن صراعاً بين قوى ، لكل منها ما يبرره مثل : الحب الزوجي ، حب الأهل والأسرة ، الحياة العامة ، وطنية المواطنين ، وهي تصور الصراع الذي يدور داخل البطل التراجيدي بين ما هو كائن عليه ، وما ينبغي أن

يكونه ، والصـراع الذي يتـولد مـع القوى المحيـطة به ، فمثـلاً أوديب ، بوصفـه بطلاً تراجيدياً ، يقتل أباه ويتزوج أمه ، ورغم أن هذا تم دون أن يكون على وعي بهذا ، إلا أنه يتحمل نتيجة فعله كاملة ، فهذه المسئولية الأخلاقية الشاملة عن كل الأفعال ، تبرز لنا مستويات الصراع المـأساوي الـذي يقدمـه البطل التـراجيدي ، ولهـذا يختفي لدى الإغريق كل طابع عرضي صرف في الفردية المباشرة ، ويرتفع الفرد إلى مستوى الآثار النحتيـة الكلية . والعمـل الفردي الـذي يرمي ـ في ظـروف محددة ـ إلى تحقيق غـاية معينة ، أو فرض زعامة شخص ما ، يتخذ بالضرورة موقفاً منفرداً ويؤلب عليه الحماسة المعاكسة ، ومن هنا تكون حتمية المنازعات والمصادمات . والجانب المأساوي يتمثل في أن الـطرفين المتصـارعين يكـونـان على صـواب من أمـرهمـا من حيث المبـدأ ، فـانتيجونـا على صواب في محـاولة دفن أخيهـا ، لأنها تنفـذ ما يمليـه عليهـا القـانـون الإلهي ، وكريون على حق أيضاً من حيث المبدأ ، لأن أخاه الذي رفض دفنه كان آتيـاً لغزو المدينة وهو « الملك » يريد المحافظة على نظام الدولة ، والصراع بينهما يكشف عن الصراع بين القانون الإلهي والقانـون البشري ، والحـل المأساوي لهذا الخـلاف يتمثل في إلغاء الفردية حتى تستعيـد الحقيقة المـطلقة ، أو العـدالة الخـالدة نفسهـا ، وتسترد جوهرها الأخلاقي[40] .

ويعـارض هيجل مفهـوم أرسطو عن التـراجيديـا بأنهـا « ينبغي أن تبنى على نحو متقن ، يجعل من يسمعها تروى ـ دون أن يراها معروضة ـ يمتلىء بالخـوف ، وتأخـذه الشفقة »[41] فيبين أن المهمة الوحيدة التي تقـع على عاتق عمـل فني ما هي أن يقـدم ما يتفق مع العقل وما يأتلف مع حقيقة الروح ، ولهذا فلا ينبغي أن نتوقف عند شعوري الخوف والشفقة وحدهما ، بل ينبغي أن نركز اهتمامنا على المضمون الـذي منه نُسج التعبيـر الفني ، لنتحرر من هـذين الشعورين ، لأن الإنســان قد يخـاف من قوة مـا هـو خـارجي ومتناه ، ومن مـا هو مـوجود في ذاتـه ولذاتـه ، ولكن يجب على الإنسـان ألا يخشى أي قوة تمارس الإضطهاد ، وإنما يخشى القوة الأخلاقية التي هي تحديد لعقله الحر ذاته ، والشفقة التي تـساورنا عند رؤية آلام الآخرين هي شفقـة متناهيـة وسلبية ، وهي تبدو مثل شفقة النساء سريعات التأثر ، أما الشفقة الحقيقيـة فهي تلك التي تسعى إلى التعاطف مع كل ما هو نبيل وإيجابي .

---

(40) Ibid: PP. 1159-1160.

(41) أرسطو : فن الشعر ، ترجمة د . ابراهيم حمادة ، ص 141 .

وإذا كان في المأساة يتعين على الأفراد ، حين لا يدمرون بعضهم بعضاً بفعل عنادهم وتصلبهم أن يُعودوا أنفسهم قبول ما يرفضونه ، أما في الملهاة « الكوميديا » فيمكن عن طريق الضحك أن يحل الفرد كل شيء ويمتصه ، دون أن يؤثر على ثقته بنفسه ، والكوميديا تبرز القيمة الأخلاقية ، عن طريق عرض حال نقيضها ، بأن تعرض سطحية وتفاهة الأشياء التي لا قيمة لها . ولهذا نجد الأعمال الكوميدية تركز على عرض صورة من صورتين : فأما أن تهدف الشخصية في الملهاة نحو غاية ليس لها مضمون حقيقي ، أي غاية فارغة ، وبالتالي تتحطم الشخصية وتنهار بفعل سطحيتها الجوهرية وتتحول إلى عدم ، وأما أن تهدف الشخصية إلى غاية حقيقية أصيلة ، ولكنها لا تملك أي إمكانيات لتحقيق هذه الغاية . وهي تفشل في الصورة الأولى لأن هدفها بغير قيمة ، وتفشل في الصورة الثانية ، لأن الشخصية مدعية ولا تملك الوسائل الكافية . والشخصية الكوميدية الحقيقية هي التي تكون على وعي بقدراتها وبغاياتها ، وبالتالي لا تتأثر بالفشل ، ولكن ترتفع فوقه من خلال الضحك والسخرية ذاتها ، وهذا ما نجده في مسرحيات « أرسطوفانس » فهو لا يسخر من الأخلاق الأثينية ، ولا من الفلسفة الأغريقية ولا من فن الاغريق الحقيقي ولكنه يسخر من المظاهر المختلفة المنحطة التي تتعارض مع الأخلاق والفلسفة والفن ، فهو يسخر من صورة الديمقراطية التي تختفي منها المعتقدات القديمة ، ويسخر من السفسطة ، والثرثرة التي لا أساس لها غير التملق للآخرين ، أي أنه يسخر من كل ما يتعارض مع الواقع الحقيقي للدولة والدين والفن ، مسلطاً الضوء على بلاهته التي تدمر نفسها بنفسها[42] .

وبين المأساة والملهاة يوجد نوع ثالث من الشعر الدرامي ، يجمع بين مبادىء المأساة والملهاة ، وتتحد فيه عناصر التراجيديا والكوميديا ، وكان يطلق على هذا النوع من الدراما الإغريقية اسم الساتورية Stayrs[43] وهي مسرحية كان العمل فيها رصيناً وجدياً ، وتعامل الجوقة « الكورس » Chorus الساتيرات بطريقة كوميدية . ومثالها مسرحية الكيكلوبس ليوديبديس[44] ، ويذكر هيجل مثال مسرحية امفيتر يونيس لبلاوطس Plautus الشاعر اللاتيني الكوميدي (254ـ 184 ق.م) ، ويعتبر تداخل المأساة والكوميديا هو السمة المميزة للدراما الحديثة ، أو المسرحية الإجتماعية .

---

(42) Hegel: OP. cit., P. 1202.

(43) Ibid: P. 1203.

(44) د . ابراهيم سكر : الدراما الاغريقية ، المكتبة الثقافية ، العدد 203 ، ص 13 ـ 14 .

وأهم ما يميز الدراما الإغريقية عن الدراما الحديثة هو استخدامها للجوقة « الكورس » ، والجوقة الإغريقية لا تشارك في الأحداث الدرامية ، وإنما تمثل دور التفكير العادي ، ويروي هيجل أن الشخصيات الفاعلة ، المنهمكة في السعي وراء أهدافها الخاصة ، كانت تتلقى من الجوقة أحكاماً بصدد قيمتها وصفاتها ، ولهذا كانت الجوقة بالنسبة للجمهور ، ممثلاً موضوعياً لآرائه فيما يجري أمامه ، وهذا يعني أن الجوقة كانت تجسد الوعي الجوهري أو الأعلى ، وتمثل الجوهر الفعلي للحياة . وهي لا تتدخل في العمل مطلقاً ، ولا تمارس ـ على نحو فعال ـ أي حق في مواجهة أفعال المتصارعين ، بل تكتفي بالتعبيرالنظري عن حكمها[45] ولذلك « فقد عاب كثير من المحدثين والمعاصرين على الجوقة الإغريقية موقفها المتخاذل ، لأنها تكتفي بذرف الدموع على البطل في محنته دون أن تفعل من أجله أمراً ذا بال »[46] ، بينما لا نجد في الدراما الحديثة الجوقة ، وإنما نجد الأفراد الفاعلين في خضم الأحداث الدرامية . والحقيقة أن رأي هيجل عن الجوقة القديمة ، يقترب من رأي شيلر Schiller الذي ورد في مقدمة مسرحيته المشهور عروس ميسينا die Braut Von Messins وهو : أن الجوقة تعتبر كسياج يحيط بالتراجيديا من كل ناحية كي يفصلها عن العالم الواقعي ويضمن لها المثالية وحريتها الشعرية[47] .

التطور العيني للشعر الدرامي :

كعادة هيجل يرى أن البداية الحقيقية للدراما تنبع من بلاد الإغريق ، ولا يذكر الدراما المصرية القديمة ، التي قدمت الآثار الأولى للدراما خلال الألف عام الثانية أو الثالثة قبل الميلاد ، كما أكد هذا الأردايس نيكول Allardyce Nicoll في كتابه الدراما العالمية World Drama (1946)[48] ، بل ووجدت آثار تؤكد معرفة الدراما بالمعنى المحدد لهذه الكلمة لدى المصريين القدماء ، وهذه الآثار التي اكتشفت عبارة عن ملاحظات مخرج لعرض مسرحي . لكن هيجل ينتمي إلى حضارته الغربية ، وبالتالي يبدأ اليونان ، ولكن يمكن التماس العذر له ، في أن المعلومات التي كانت متاحة عن

---

(45) Hegel: OP. cit., P. 1210.

(46) د . محمد حمدي ابراهيم : دراسة في نظرية الدراما الاغريقية ، ص68 .

(47) المرجع السابق : ص 88 .

(48) مولوين ميرسنت وآخر : الكوميديا والتراجيديا ترجمة د . على أحمد محمد . عالم المعرفة الكويت 1979 ، ص 161 .

الحضارة المصرية القديمة ، كانت قليلة . لكن هيجل لا يقف عند هذا الحد فقط ، وإنما ينفي وجود الدراما في الشرق بوجه عام ، فالشرق قد أبدع في الشعر الملحمي والغنائي ، ولكن الرؤية الشرقية للعالم تتنافى مع الفن الدرامي بالمعنى المحدد لهذه الكلمة ، وذلك لأن العمل الدرامي الحقيقي ، يفترض قدراً من الحرية والإستقلال ، وأن يكون الفرد الفاعل متيقظاً بما فيه الكفاية ليتقبل مقدماً ، نتائج أفعاله ، وهذا كله - في رأي هيجل - غريب عن الشرق ، ولا سيما الشرق الإسلامي ، الذي اهتم بإبراز الجليل الذي لا وجود لقدرة أخرى سواه ، ولهذا فهو يعتقد أن الدراما الإغريقية كانت البداية الحقيقية لفن الدراما ، لأن لدى الإغريق مبدأ الفردية الحرة ، الذي يفسح المجال أمام إمكانية ولادة الفن الكلاسيكي والشعر الدرامي ، ووصوله إلى أقصى درجات الكمال

أما الفرق بين الدراما الحديثة والدراما القديمة فيكمن في الذاتية المتزايدة في الدراما الحديثة عنها في الدراما القديمة ، ولكن الصراع لا يزال كما هو بين القوى الأبدية ، وإن كان النزاع بين إرادات الأفراد والأشخاص قد تأكدت أهميته أكثر مما كان قديماً . ولقد كان البطل في المأساة القديمة يعتمد اعتماداً تاماً على قوة معينة مثل مصلحة الدولة أو رعاية الأسرة ، أما البطل في المأساة الحديثة ، فهو يعتمد أكثر على فرديته أو على أهدافه الخاصة وطموحاته ورغباته ، وعلى الرغم من أنه يمكن أن يكون شريراً مثل ماكبث Macbeth فإنه لا بد أن يكون شخصيته ذات قيمة حقيقية أصيلة وذات طابع أخلاقي جوهري ، وبهذا يكون تجسيداً للعقلي والكلي وتتفق هذه الزيادة لجانب الذاتية مع التقدم الذي قطعه الفن من الصورة الكلاسيكية إلى الصورة الرومانتيكية التي كانت الذاتية مبدأها الجوهري .

بعد أن عرضت لنسق الفنون الجميلة في تطوره المنطقي عند هيجل من العمارة إلى الدراما ، بوصفها أرقى صور الفن ، لأنها تحقق أهم هدف للفن ، فالفن عند هيجل ليس مجرد لعب نافع أو مستحب ، بل الفن هو تحرير الروح من مضمون التناهي وشكله[49] . فالغاية الأساسية هي حضور المطلق في الحسي والواقعي ، وتصالحه مع كل منهما ، وتفتح الحقيقة التي تتجلى في التاريخ الكوني . ويمكن القول بأن هيجل يرى بأن هناك وحدة في طبيعة الفن بشكل عام ، مهما اختلفت

---

(49) Hegel: Aesthetics, II, P. 1236.

الفنـون ، ويتضح هـذا في فهمه لـطبيعـة الجمـال الفني بـوصفـه تعبيـراً عن الحـريـة الإنسانية ، فوجود الفن مشروط بوجـود حريـة الفنان واستقـلاله . وإذا كـان الشعر هـو أرقى الفنـون وأسماهـا عند هيجـل ، فقـد سبق لهيجـل « أن عبـر عن هـذا في كتـابـه (ظاهريات الروح) حين يقول : الشعر هـو مولـد اللغة ، والإرتقـاء إلى الفكر ، وهـو يمـزج بين الذات والمـوضوع ، وهـو رمز يشيـر إلى مـوضـوع خـارجي يتجلى لنـا من خلاله ، حتى وإن كان خافياً عنا »[50] ولـذلك فهـو يعتبر أن النثـر الأدبي هو حنين إلى الشعـر وهو حنين أيضـاً إلى هذه الـوحدة الأولى بين الفكـر واللغـة . وتفضيـل هيجـل للشعر ، وللشعر الدرامي بوجـه خاص ، يتنـافى مع رأي أفـلاطون في الشعـر ، حيث يقول في الكتاب الثالث من الجمهوريـة : إن أسلوب السـرد والحـديث المباشـر أفضل من الأسلوب الدرامي الذي ترد فيه الكلمـات على لسان شخصيـات يصورهـا الشاعـر ذلك لأن الكثرة في ذاتها شر ، والعمـل الشعري الـذي ينطوي على كثـرة الشخصيات والمواقف والإتجاهـات أسوأ من العمـل البسيط الذي يصـل إلى هدفـه مباشـرة[51] . ولكن هيجـل يتفق مع أرسـطو في كثير من سمـات الشعر الـدرامي ولكنه أضـاف إليـه الكثير .

والفن ـ في نهـاية المـطاف ـ يمكن أن يكون أمـامـه طـريقـان لا ثـالث لهمـا : أولهمـا : أن يحقق الإنفصـال التـام بين العـام والخـاص ، وبين الكلي والجـزئي ، وبالتالي ينهي الفن نفسـه ، لأن هذا يخـالف أبسط مبادىء الفن الأسـاسية وهـو التعبير عن الوحدة بين الأبدي والإلهي والحقيقي في ذاته ، وبين الظواهر الـواقعية والأشكـال العينيـة . وقد سبق أن أشـار هيجـل إلى أن هـذا الإنفصـال التـام يعني تـدميـر الفن . وثـانيهما : تصـالح الشعـر مع الفلسفـة ، أي وحدة الشعـر مع المفهـوم[52] بمعنى أن يكون الشعر هو التعبير عن الحقيقـة واكتشافهـا في الواقـع العيني . وهذا هـو المفهوم الذي يسعى إليه هيجل من عرضه لنسق الفنون الجميلة ، ولهذا فهو ينهي محـاضراتـه في علم الجمـال ، بـأمنيـــة هي ألا ينقـطع الخيط بين الحق والجمـــال ، وألا تنفصم العلاقة بينهما . ولذلك يرى ستيفن ستلزر Stelzer إن إدراك الشعر فلسفياً لا يتم ـ عند

---

(50) أقتبسه د . نازلي اسماعيل ، في كتابها الفلسفة المعاصرة ، المكتبة القومية ، القاهرة ، ص 68 .

(51) جمهورية أفلاطون ، ترجمة د . فؤاد زكريا ، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1974 ، ص 159 .

(52) Steffen Stelzer: A Last Attempt to Grasp Poetry Notes on Hegel's Lectures on the Philosophy of Art, P.47.

هيجـل ـ إلا عند اكتمـال الوعي بـه من خلال تـوحد شعـري فلسفي ، وهذا ينـذر ـ أو يبشر ـ بانقضاء الفلسفة كعلم وبدايتها كفن ، وهذا بدوره يعني انتهـاء الإنفصام القـائم في المعرفة بين المفهوم Concept والشعر[53] .

Ibid: P. 84.

ملحق البحث

ترجمة لجزء من مقدمة كتاب هيجل « الاستطيقا » : محاضرات في فلسفة الفن الجميل . من ص 69 إلى ص 75 . من ترجمة نوكس ، وهي تقابل ص 95 إلى 102 من ترجمة أوسماستون .

تقسيم الموضوع

حان الوقت الآن ، لكي ننتقل إلى دراسة موضوعاته ذاته ، بعد هذه الملاحظات التمهيدية السابقة ، ولأننا لا نزال في المقدمة ، فإننا لا نستطيع تقديم أكثر من تخطيط عام ، لكي تتكون لدينا نظرة شاملة عن المحاضرات التالية ككل ، وعن دراساتنا العلمية . ويجب علينا أن نوضح ـ ولو بصورة عامة للغاية وسريعة ـ كيف تنبثق الأجزاء الخاصة من مفهوم الجمال الفني ، بوصفها تمثيلاً للمطلق ، بعد أن تحدثنا عن الغنى بوصفه إنتاجاً ذاتياً للفكرة المطلقة ، وأوضحنا غايته في التمثيل الحسي للمطلق ذاته ، ولذلك يجب علينا إبراز مفهوم الفكرة .

سبق أن قلنا إن مضمون الفن يتكون من الفكرة ، بينما شكله يتكون من صورة مادية محسوسة ، ويقوم الفن بالتوفيق بين هذين الجانبين ، الفكرة وتمثيلها الحسي ، بأن يقدمها في كلية حرية متآلفة . والنقطة الأولى التي يجب توافرها في المضمون ، هي أن يكون المضمون نفسه قابلاً للتمثيل ، لكي يتم تمثيله فنياً ، لأنه ـ بطريقة أخرى ـ في حالة المضمون غير القابل للتمثيل سنحصل على تركيب رديء ، وتمثيل خارجي مصطنع لاختيار هذا الشكل ، وبعبارة أخرى ، لا يمكن للموضوع الرديء أن يجد تمثيله الملائم إلا في شكل يتعارض بطبيعته مع الفن .

ويتفرع المطلب الثاني عن النقطة الأولى ، فيتطلب في مضمون الفن ، أن

لا يكون شيئاً مجرداً في حد ذاته ، بل يجب أن يكون عينياً وحسياً ، ولا يتعارض مع كل ما هو روحي وعقلي ، ويمكن أن يكون بسيطاً ومجرداً ، وذلك لأن كل شيء حقيقي في الروح والطبيعة متماثل ، ويتضمن العيني ، على الرغم من عموميته ، وذاتيته وخصوصية ذاته . وإذا قلنا ـ على سبيل المثال ـ عن الله أنه الواحد البسيط ، الكائن الأعلى بما هو كذلك ، فإننا ننطق بذلك بتجريد ميت ، هو من نتاج الفهم اللاعقلاني ، فإله كهذا ، لا ندرك ذاته في حقيقته المتعينة ، ولهذا ، فهو لا يقدم للفن أي مضمون قابل للتمثيل لا سيما الفن البصري . ولذلك فإن اليهود والأتراك (يقصد هيجل بهم المسلمين) ليسوا قادرين على تمثيل إلههم بواسطة الفن ، رغم أن الله ـ لديهم ـ ليس تجريداً من تجريدات الفهم ، وتمتلك المسيحية طريقة إيجابية في ذلك ، فالله في المسيحية يوضع خارجياً في حقيقته ، فهو ـ لذلك ـ تعين شامل في ذاته ، كشخص ، وكموضوع وبمزيد من الدقة كروح . وما هو كروح يجسده التصور الديني بوصفه ثالوثاً من الأشخاص ، وهو في الوقت نفسه مدرك ذاتي للواحد ، وهنا تحقق لدينا وحدة الأساس أو العام ، والخاص ، معاً . وهذه الوحدة تكون العيني .

والآن ، فإن المضمون لكي يكون حقيقياً تماماً ، فيجب أن يكون من هذا النمط العيني ، كذلك يتطلب الفن تماثلاً عينياً ، لأن المجرد الخاص والعام ، لم يجدا في ذاته التحقق المشخص للتقدم نحو الخصوصية وتحلي الظواهر ، واتحادها مع بعضها البعض .

وثالثاً : لكي يكون الشكل الحسي ، أو المظهر ، متوافقاً مع المضمون الحقيقي ، بناءً على عينية المضمون ، فإنه يجب أن يكون الشكل فردياً وعينياً بشكل جوهري والحقيقة أن العينية التي يتكون منها كلا جانبي الفن ، أعني المضمون ونمط تمثيله ، هي النقطة التي تؤلف ـ بدقة ـ توافقهما وتطابقهما . ولذلك ، فالشكل الطبيعي للجسم الإنساني ـ على سبيل المثال ـ هو شيء عيني حسي ، قادر على تمثيل الروح ، التي تكون متعينة في ذاتها ، وتظهر نفسها في التوافق معه . وبعد كل هذا ، فإنه يجب التخلي عن الفكرة القائلة بأن المصادفة الخالصة هي التي تختار هذا الشكل الحقيقي ، لتستخدمه في تمثيل الظواهر الفعلية للواقع الخارجي ، لأن الفن ـ حين ـ يختار شكلاً ما بعينه ، فذلك لأن المضمون هو الذي يفصح عن الكيفية التي يمكن أن يتحقق بها خارجياً ، وحسياً ، وليس لأن الفن يحد الشكل بالمصادفة ، ولا يكون كل من المضمون والشكل عكس الآخر .

ولهذا يتوجه الحسي العيني ـ الذي يحمل طابع المضمون الجوهري الروحي ـ إلى الروح والنفس ، أيضاً ، لأن هذا المضمون يكون جوهرياً بالنسبة لإدراكنا الداخلي ، وهدف الشكل الخارجي ، هو أن يجعل المضمون مرئياً ، وقابلاً للتخيل ، أي يكون في متناول حدسنا وتصورنا . ولهذا السبب ، يصاغ ـ كل من المضمون والشكل ـ وفقاً للعنصر الآخر ، ولذا لا يملك العيني الحسي المحض ـ الطبيعة الخارجية بما هي كذلك ـ وحدة هذا الهدف . فريش الطيور المتعدد الألوان يلمع ، رغم أنه لا يراه أحد ، وغناؤها يترامى ، رغم أنها تموت ولا يسمعها أحد ، وتضيء زهور الشوك ، وهي تتفتح ، فثمة زهور لا تعيش إلا ليلة واحدة ثم تذبل في غابات الجنوب ، بالإضافة إلى الحيوانات التي لم تمتد إليها يد أحد ، وتلك الغابات الكثيفة التي تشكل شبكة متداخلة من النباتات الجميلة والرائعة ، تفوح منها أطيب الروح ، تذوي ، وأحياناً تباد ، دون أن يكون قد تمتع بها أحد ، ولكن العمل الفني ، لا ينطوي على التجرد والتنزه عن الغرض ، وهذا سؤال جوهري ، ونداء تتجاوب له صدورنا ، لأنه موجه إلى النفس والروح .

وعلى الرغم من أن الفن ليس مجرد وسيلة لتقديم صور عرضية ، من هذه الزاوية ، فإنه لا يقدم أمثل طريقة لإدراك العيني الروحي ، فالفكر أسمى منه من هذه الزاوية ، لأن الفكر ، وإن لم يكن مجرداً نسبياً ، يجب ألا يكف عن أن يكون عينياً ، حتى يكون متوافقاً مع الحقيقة ، والعقل .

وحتى ندرك إلى أي مدى يمتلك مضمون ما شكلاً ملائماً للتمثيل الحسي الفني ، أو إذا كان هذا المضمون لا يتطلب ـ بحكم طبيعته ـ شكلاً أكثر سمواً وروحانية ، وهذه القضية تتضح ـ للوهلة الأولى في المقارنة بين الآلهة اليونانية والله بوصفه متخيلاً ، وفقاً للأفكار المسيحية . فعلى سبيل المثال ، إن الإله اليوناني ليس مجرداً ، ولكنه فردي ، وهو إلى حد بعيد ، ينتمي إلى الشكل الطبيعي الإنساني ، أما الإله المسيحي ، فإنه هو ـ أيضاً ـ شخص عيني ، ولكنه كذلك روحية خالصة . وهو يكون معروفاً ، في أرواحنا ، بوصفه روحاً ، وبناء على وسط وجوده ، فإن معرفتنا الأساسية به هي معرفة داخلية ، وليست من خلال صورة طبيعية خارجية ، يمكن تمثيلهما ، لأن تمثيله الخارجي ، يبقى دائماً ناقصاً ، بحكم عجزه عن الإحاطة بعمق طبيعته .

وما دامت مهمة الفن هي تمثيل الفكرة في مفهومها المباشر ، وفي شكلها

الحسي ، وليس في صورة الفكر والروحانية الخالصة كما هي ، وذلك لأن قيمة هذا التمثيل الفني وروعته في التوافق والوحدة لكلا الجانبين ، بمعنى الفكرة وشكلها الخارجي ، فإن تحقيق الواقع الملائم للفكرة يعتمد على درجة محايثة لفكرة الشكل ، بحيث تتعين الفكرة في الشكل الحسي ، بصورة متحدة ومنصهرة .

إن هذه النقطة ، عن الحقيقة الأسمى ، بوصفها روحانية خالصة ، التي قد أنجزت التشكيل الفني ، بحيث يكون متوافقاً طبقاً لمفهوم الروح ، هي التي تقدم الأساس الذي يمكن عن طريقه تقسيم فلسفة الفن . ويجب على الروح قبل التوصل إلى المفهوم الحقيقي لماهيته المطلقة ، أن يجتاز سلسلة مراحل ، يفرضها عليه ذلك المفهوم بالذات ، ويحدث تطور لسياق المضمون الذي يعطيه الروح لنفسه ، وبالترابط الوثيق معه ، يحدث ـ أيضاً ـ تطور في صورة الفن العينية ، أي في الأشكال الفنية الروحية التي يعي الروح ذاته من خلالها بشكل مباشر .

ويشتمل التطور الذي يتم داخل الروح الفني على جانبين متطابقين مع طبيعته ، أولهما : أن هذا التطور ـ في ذاته ـ هو ذو صفة روحية وشمولية ، ويكمن في التعاقب التدرجي الذي يعطيه للشكل الفني الذي يرتكز إلى تصورات للعالم ، التي تعكس وعي الإنسان المحدد عن ذاته وعن الطبيعة وعن الله . ثانيهما : أن التطور الداخلي للفن الذي يجد ذاته في الوجود المباشر ، والوجود الحسي ، والأشكال الخاصة للوجود الحسي للفن ، تؤلف هذه الأشياء ذاتها ، كلية الإختلاف الضرورية في الفن ، أعني الفنون الخاصة .

وتندرج الكيفيات المختلفة للشكل الفني في عداد الروح ، بصورة عامة ، ولا ترتبط بمواد معينة مثل الحجر واللون ، وتشتمل تعبيراتها الحسية ، بدورها ، على فوارق أساسية ، لكن بقدر ما ينبعث مفهوم النفس الداخلية في مادة حسية بعينها ، فإنه تقوم بين هذه المادة ، وبين هذا الشكل أو ذاك من صور التشكيل الفني علاقات أوثق وتوافق خفي .

ومع ذلك فإن اكتمال علمنا يكون في تقسيمه إلى ثلاثة أقسام رئيسية :

1 ـ القسم الأول ، ونتناول فيه الجزء الأول ، والفكرة العامة لموضوعه ومضمونه وهو الجمال الفني بوصفه مثالاً ، وأيضاً العلاقة الوثيقة بين المثال والطبيعة من جهة ، وبين الإنتاج الفني الذاتي من جهة ثانية .

2 ـ يتفرع القسم الثاني عن الجزء الخاص بمفهوم الجمال الفني ، لأن الإختلافات الأساسية التي يتضمنها هذا المفهوم ، تتحول إلى تعاقب أشكال خاصة بالتشكيل الفني .

3 ـ في الجزء الأخير ، تنتظر في تفرد الجمال الفني ، وتقوم الفن نحو التحقيق الحسي لإبداعاته ، ونحو إقامة نسق يشمل الفنون في عموميتها وخصوصيتها .

ــ فكرة الجمال الفني أو المثال :

في المقام الأول ، فيما يتعلق بالجزئين الأول والثاني ، فإنه يجب أن نستعيد ما قدمناه ، لكي نتبع ما يلي ، ويكون واضحاً لدينا : أن الفكرة بوصفها الجمال الفني ، ليست هي الفكرة كما يفترضها المنطق الميتافيزيقي ، والتي ندركها بوصفها مطلقاً ، لأن الفكرة كشكل متجل في الواقع ، تتقدم نحو الوحدة المباشرة معه ، والتطابق مع هذا الواقع . لأن الفكرة ، بما هي كذلك ، في الواقع ، هي الحقيقة المطلقة في ذاتها ، ولكنها الحقيقة التي لم تتموضع بعد ، بينما الفكرة بوصفها الجمال الفني تكون هي الوصف الأقرب للوجود الذي يجمع الواقع الفردي الجوهري ، وأيضاً شكل الواقع ، فهو مخصص أساساً لكي يجسد ويكشف ، ووفقاً لذلك فإنه يعبر عن احتياج الفكرة ، وبحيث يكون شكلها بوصفه الواقع العيني ، الذي سيخلق كل منهما الآخر على نحو تام وهذا يعني أنه لا بد من وجود تطابق كامل بين الفكرة وشكلها باعتباره واقعاً عينياً ، والفكرة إذا تشكلت تشكلاً دالاً على تصورها العقلي كانت هي المكونة للمثال .

ويمكن أن نفهم ـ للوهلة الأولى ـ مشكلة التطابق فهماً صورياً تماماً ، على المستوى الحسي ، ذلك أن أي فكرة ، لا يمكن أن تستخدم إلا من خلال شكل فعلي ، فليست مادة ما هي التي تمثل تماماً هذه الفكرة الخاصة ، ولكن في هذه الحالة ، فإننا نخلط بين حقيقة المثال ، وبين الدقة ، التي تكمن في التعبير عن شيء تعبيراً ملائماً ، بشرط أن ندرك مباشرة الجانب الحسي في الإنتاج الذي يتم تشكيله فنياً .

ولا يمكن أن نفهم المثال هكذا ، لأن أي مضمون يمكن أن يجسد تمثيله المتطابق معه ونحكم عليه بواسطة معيار جوهره الخاص ، دون أن نخصص المجال ، لتناول الجمال الفني للمثال ، وفي الواقع بالنسبة للجمال المثالي ، فإن التمثل سوف يظهر ناقصاً . ولنلاحظ فيما يتعلق بهذا ، وإن كنا سنعود إلى الموضوع مرة أخرى ،

أن النقص في العمل الفني ، لا يتأتى على الدوام ، مما هـو مفترض فيـه ، وهو نقص مهارة الفنان ، بل إن نقص الشكل هـو نتيجة لنقص المضمـون ، وهكذا، على سبيـل المثال ، أبدع الصينيون واليهود والمصريون في أشكالهم الفنية ، صوراً لآلهة وأصنـاماً مشـوهة ، أو ذات أشكـال غير دقيقـة وغير واضحـة وتحدد غيـر حقيقي للشكـل ، ولم يستطيعوا تفهم حقيقـة المثال ، لأن أفكـارهـم الأسطوريـة ، ومضمون آثـارهم الفنية ، والأفكار المتجسدة فيها ، كانت ـ لا تزال ـ هي الأخرى ، غامضة أو رديئـة التحديـد ، ولـذلك لا نجـد فيها هـذا المضمون ، الـذي يكمن فيـه المـطلق في ذاتـه ، وتكـون الأعمال الفنية أكثـر من رائعة في تعبيـرها الحقيقي الجميـل ، حين تتخذ من الحقيقـة الـداخلية العميقـة مضمونـاً وفكراً لهـا ، وفي هذا الإتحـاد ، بين الشكـل والمضمـون لا نفكـر قط في سهولـة إدراك ، وتقليد التشكيـلات الطبيعيـة ، كما تـوجد في الـواقع الخارجي ونربطه بتزايد أو قلة المهارة لدى الفنان .

ولذلك ففي مراحل معينة من تطور الوعي والتمثيل الفنيين ، قد يحدث أن يهمل الفنان أو يشوه عن قصد ، وليس نتيجة افتقاره إلى المهارة الفنية والخبرة ، التشكيلات الطبيعية لأن هذا التشويه هو ما يتطلبه المضمون الموجود في نفس الفنـان . وهكذا من خلال هذه الرؤية ، يمكن أن يـوجد فن صحيـح في دائرتـه الخاصـة ، من وجهة نـظر المهارة الفنية ، ولكنه يبقى ناقصاً بالنسبة إلى مفهوم الفن ، ومفهوم المثال .

وتـطابق الفكرة والتمثيـل في الفن الأسمى ـ فقط ـ على نحو مـوافق للحقيقة ، بمعنى أن الشكل الذي تتجسـد فيه الفكـرة حسياً هـو الشكل الحقيقي المـطلق ذاته ، وأن الفكرة التي يعبر عنها ، تشكل بدورها التعبيـر عن الحقيقة والمضمـون الأصيل . أضف إلى هذا ، كما تقدم أن أشرنا ، أنه يجب أن تتصرف الفكرة ـ من خـلال ذاتها ـ بوصفها كليـة عينية ، ولـذلك فهي تملك في ذاتهـا ، مبدأهـا ، ومعيار خصـوصيتها ، وتعينهـا في مظهـر خارجي ، فـلا يستطيـع الخيال المسيحي ـ على سبيـل المثال ـ أن يمثل الله ، إلا بإعطائه شكلاً إنسانياً ، وتعبيره الروحي ، لأنه يتصور الله ذاته ، بـوصفه روحاً كاملاً معروفاً في ذاته . والتعين هو أشبه ما يكون بجسر للتمثل ، وحين لا يكـون التعيين كليـة تنبثق عن الفكـرة ذاتهـا ، فـإن الفكـرة لا تمثـل بـوصفهـا تعينـاً ذاتيـاً ، وخصوصية ذاتية ، فحين نتصور الفكـرة عاجـزة عن التعين ، والتفرد من خـلال قواهـا ووسائلها الخاصة ، فإنها تبقى مجردة . ولذلك تجد تعينها ، ومبدأ تظاهرها الخاص ، المطابق ، ليس في ذاتها ، وإنما خارجها ، ولهذا فـإن الشكل الـذي يعبر عن الفكـرة

التي لا تزال مجردة ، هـو شكل خـارجي بالنسبـة لذاتـه ، ولـم تضعه بـذاته من نـاحية أخرى ، فإن الفكرة العينية تحمل ـ في ذاتها ـ مبدأ نمط التمثيل ، وتمتلك ـ بنـاءً على هذا ـ شكلها الحر . فإن الفكرة العينية حقـاً ، تنتج الشكـل الحقيقي ، وهذا التـطابق بينهما هو المثال .

مصادر البحث(*)

أولاً : المصادر الأجنبية :

أ ـ من مؤلفات هيجل :

- G.W.F. Hegel: Hegel's Introduction to Aesthetics. Trans. by: T.M. Knox With Introduction by Charles Karelis, Oxford. The Clorendon Press, 1979.
- G.W.F. Hegel: Aesthetics: Lectures on Philosophy of Fint Art. Trans. by: T.M. Knox, Tow Volumes. Oxford University Press, 1975.
- G.W.F. Hegel: The Philosophy of Fine Art. Trans. by: F.P.B. Osmaston. G. Bell and Sons, London, 1920.
- G.W.F. Hegel: Phenomenology of Spirit. Trans. by: A.V. Miller With Analysis of The Text and Foreward by J.N. Findlay. Clarendon Press, Oxford, 1977.
- G.W.F. Hegel: Philosophy of Right. Trans. With Notes by: T.M. Knox. Oxford University Press, 1976.
- G.W.F. Hegel: Lectures on The Philosophy of Religion. Trans. by: E.B. Spiers. Rout. & Kegan Paul, london, 1962.
- G.W.F. Hegel: The Philosophy of The Mind. Trans. by: A.V. Miller. Oxford University Press, 1973.

(*) لا تشمل قوائم المصادر هنا على كل المراجع التي ورد ذكرها في حواشي البحث .

ب ـ مراجع عن هيجل :

1 –W. Kaufmann: Hegel: Reinterpretation, Texts and Commentary. Doubleday & Company, Garden City, New York, 1965.

2 –W. Kaufmann: Hegel's Ideas about Tragedy «Essay». From: New Studies in Hegel's Philosophy. ed« W.E. Steinkraus, New York, 1970.

3 –W.Kaufmann: From Shakespear to Existentalism: An Original Study. Princeton University Press, New Jersey.

4 –Hyppolite: Genesis and Structure of Hegel's Phenomenology of Spirit. Trans. by: S. Cherniak and J. Heckman. Northwestern University Press, Evanston, 1974.

5 –J.Kaminsky: Hegel on Art. State University of New York Press, 1970.

6 –Israel Knox: The Aesthestic Theories of Kant, Hegel and Schopenhauer. Humanities Press, New Jersey, 1978.

7 –I. Soll: An Introduction to Hegel's Metaphysics. Chicago, University Press, 1975.

8 –G. Lukàcs: The Young Hegel. Trans. by: R. Livingstone. The MIT Press, Cambridge, 1976.

9 –G. Lukàcs: Hegel's False and his Genuine Ontology. Trans. by: D. Fernbach. Merlin Press, London, 1978.

10 –Charles Taylor: Hegel. Cambridge University Press, 1975.

11 –Steffen Stelzer: A Last Attempt to Grasp Poetry. Notes on Hegel's Lectures on the Philosophy of Art. Journal of Comparative Poetics «Alif». The American University in Cairo, No.I, Spring 1981. from P.38 to P.48.

12 –John Edward Toews: Hegelianism. 1805-1841. Cambridge University Press, 1980.

13 –Frederick G. Weiss (Ed.): Beyond Epistemology. New Studies in Philosophy of Hegel. Martinus Nijhoff. The Hague, 1975.

14 –M. Ronson: Hegel's Dialectic and its Criticism. Cambridge University Press 1982.

15 –Michael Inwood (Ed.): Hegel. Oxford University Press, 1985.

16 –Albert Hofstadter: On Artistic Knowledge: A Study in Hegel's Philosophy of Art.

17 –Howard P. Kainz: Hegel's Theory of Aesthetics in the Phenomenology. From Idealistic Study. Netherlands.

ج ـ مراجع عامة في علم الجمال وفلسفة الفن :

1 –Aschenbrenner & A. Isenberg (ed.): Aesthetic Theories Studies in the Philosophy of Art. Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, New Jersey, 1965.

2 –A.C.Bradley: Shakespearean Tragedy. London, Macmillan & Co. LTD., 1961.

3 –David Lamb: Language and Perception in Hegel and Wittgenstein. St. Martin's Press, New York, 1979.

4 –T.W.Adorno: Aesthetic Theory. Trans. by: C. Lenhardt, ed. by Gretel Adorno and Rolf Tiedemann. R. & K.P. London, 1984.

5 –B.Bosanquet: A History of Aesthetic. From the Greeks to the 20th Century. The Meridian Library, New York, 1957.

6 –W.Charlton: Aesthetics. Hutchinson University Library, London, 1970.

7 –David Simpson (ed.): German Aesthetic and Literary Criticism. Kant, Fichte, Schelling, Schopenhauer, Hegel. Cambridge University Press, Cambridge, 1984.

ثانياً : المصادر العربية :

أ ـ مؤلفات هيجل المترجمة إلى اللغة العربية :

1 ـ ج . ف . ف . هيجل : محاضرات في فلسفة التاريخ ـ « الجزء الأول » ، ترجمة د . أمام عبد الفتاح أمام ، مراجعة د . فؤاد زكريا ، دار الثقافة للطباعة والنشر ـ القاهرة ، 1974 .

2 ـ ج . ف . ف . هيجل : « العالم الشرقي » ، الجزء الثاني من محاضرات في فلسفة التاريخ ، ترجمة وتقديم د . إمام عبد الفتاح إمام ، دار التنوير ، بيروت 1984 .

3 ـ ج . ف . ف . هيجل : أصول فلسفة الحق ، الجزء الأول ، ترجمة وتقديم وتعليق د . إمام عبد الفتاح إمام ، دار التنوير ، بيروت ، الطبعة الثانية 1983 .

4 ـ ج . ف . ف . هيجل : موسوعة العلوم الفلسفية ، ترجمة وتقديم وتعليق د . أمام عبد الفتاح إمام ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ـ القاهرة ، 1985 .

5 ـ ج . ف . ف . هيجل : مقدمة في علم الجمال ، عشرة أجزاء ، ترجمة جورج طرابيشي ، دار الطليعة ـ بيروت ، الطبعة الثانية 1978 .

ب ـ دراسات عن هيجل وعلم الجمال : .

1 ـ د . إمام عبد الفتاح إمام : المنهج الجدلي عند هيجل . دار المعارف ، القاهرة ، 1969 .

2 ـ د . إمام عبد الفتاح إمام : دراسات هيجيلية . دار الثقافة للنشر والتوزيع ، القاهرة ، 1984 .

3 ـ د . إمام عبد الفتاح إمام : في الميتافيزيقا . دار الثقافة للنشر والتوزيع ، القاهرة 1985 .

4 ـ د . أمام عبد الفتاح إمام : كيركجور ، رائد الوجودية ، المجلد الثاني ، فلسفته ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، القاهرة 1985 .

5 ـ د . أميرة حلمي مطر : فلسفة الجمال . دار الثقافة للنشر والتوزيع ، القاهرة .

6 ـ د . أميرة حلمي مطر : مقدمة في علم الجمال . دار الثقافة للنشر والتوزيع ، القاهرة 1976 .

7 ـ د . أميرة حلمي مطر : مقالات فلسفية حول القيمة والحضارة مكتبة مدبولي ـ القاهرة .

8 ـ د . زكريا ابراهيم : هيجل أو المثالية المطلقة . مكتبة مصر ، القاهرة ، 1970 .

9 ـ د . زكريا ابراهيم : فلسفة الفن عند هيجل ، مجلة المجلة ، العدد رقم 107 ، نوفمبر 1965 .

10ـ د . زكريا ابراهيم : مشكلة الفن . مكتبة مصر ـ القاهرة .

11ـ د . زكريا ابراهيم : فلسفة الفن في الفكر المعاصر . مكتبة مصر ، القاهرة ، بدون تاريخ .

12- ستيس : فلسفة هيجل ، ترجمة د . إمام عبد الفتاح إمام . دار الثقافة للنشر والتوزيع ، القاهرة 1980 .

13- شاخت « ريتشارد » : الإغتراب ، ترجمة كامل يوسف حسين . المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت 1980 .

14- عبد السلام بن عبد العالي : هايدجر ضد هيجل (التراث والإختلاف) . المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء - المغرب 1985 .

15- عبد الرحمن بدوي : المثالية الألمانية . دار النهضة العربية ، القاهرة 1965 .

16- د . فؤاد زكريا : هيجل في ميزان النقد ، مجلة الفكر المعاصر ، العدد 67 سبتمبر 1970 .

17- د . فؤاد زكريا : هربرت ماركيوز . دار الفكر المعاصر ، القاهرة 1978 .

18- أرسطو : فن الشعر . تقديم وتعليق وترجمة د . ابراهيم حمادة ، الأنجلو المصرية ، بدون تاريخ .

19- أرنولد هاوزر : الفن والمجتمع عبر التاريخ . جزآن ، ترجمة د . فؤاد زكريا ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة .

20- دنيس هويسمان : علم الجمال . ترجمة د . أميرة حلمي مطر . دار إحياء الكتب العربية ، القاهرة ، بدون تاريخ .

21- عدد من العلماء السوفييت : الجمال في تفسيره الماركسي . ترجمة يوسف الحلاق ، وزارة الثقافة ، دمشق 1968 .

22- هربرت ماركيوز : العقل والثورة . ترجمة د . فؤاد زكريا ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة 1979 .

23- جان هيبوليت : مدخل إلى فلسفة التاريخ عند هيجل . ترجمة أنطوان حمصي ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق 1969 .

24- د . ثروت عكاشة : الزمن ونسيج النغم . دار المعارف ، القاهرة .

25- مولوين ميرشنت وكليفورد ليتش : الكوميديا والتراجيديا . ترجمة د . علي أحمد محمود ، عالم المعرفة ، الكويت ، يونيو 1979 .

26- د . محمود رجب : الإغتراب . منشأة المعارف ، الإسكندرية .

27- د . محمد حمدي ابراهيم : دراسة في نظرية الدراما الإغريقية . دار الثقافة

للطباعة والنشر ، القاهرة 1977 .

28ـ د . مجدي وهبه : معجم مصطلحات الأدب . مكتبة لبنان ـ بيروت 1974 .

29ـ ميخائيل باختين : الخطاب الروائي . ترجمة محمد برادة ، دار الفكر ، القاهرة 1987 .

30ـ د . نازلي اسماعيل : الشعب والتاريخ « هيجل » . دار المعارف ، القاهرة 1976 .

31ـ هوراس : « فن الشعر » . ترجمة د . لويس عوض ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة .

فهرست

(تصميم الغلاف : د. لينا الصبان)

هذا الكتاب

إن دراسات هيجل عن تاريخ الفن ، الفنون الجميلة : العمارة ، النحت ، الموسيقى ، الفن التشكيلي ، والشعر هي موسوعة تساعدنا في التعرف على تاريخية الفنون الأوروبية المعاصرة ، لا سيما أن هيجل قد استوعب ما سبقه من كتابات الفلاسفة وعلماء الجمال السابقين عليه ، ولذلك فإن فلسفته تجمع آراء السابقين عليه وتدور حواراً جدلياً معهم ابتداء من أفلاطون حتى كانط ، وهو يعيد بناء الاستطيقا في الحضارة الغربية على ضوء التطور الفلسفي الذي لحق بالحضارة الأوروبية .

وهذه المحاولة ان أقدمها في هذا الكتاب هي أولى المحاولات المتواضعة التي تحاول أن تقدم هذا الجانب من فلسفة هيجل ، الذي يعبر تعبيراً عينياً عن قضايا هيجل النظرية في الجمال والفن من خلال تاريخ الفن ، وتحليل الفنون ذاتها . وهذه الرؤية الجدلية للفن تربطه بالتاريخ وبالواقع الإجتماعي والثقافي للحضارة الغربية . سوف تعيننا على إدارة حوار ثقافي نقدي بين ثقافتنا العربية وبين ثقافة الحضارة الغربية المعاصرة التي تستند في كثير من أسسها الجوهرية إلى فلسفة هيجل ،ولذلك فإن عرض فلسفة هيجل هو أمر هام لكي يتم الانتقال إلى تحليل علم الجمال المعاصر ، ولكي يتم بعد ذلك نقد هذه الاتجاهات المعاصرة .

والهدف من هذا الكتاب هو تأسيس فلسفة للنقد الأدبي والفني ، بمعنى تحليل الأسس الفلسفية والمعرفية التي تستند إليها النظريات النقدية في تحليل النصوص الأدبية والأعمال الفنية ، مما يكشف عن الطابع الإيديولوجي والمعرف لهذه النظريات وعن الجوانب المتباينة للأدوات الإجرائية التي يستخدمها الناقد في تحليل الأعمال الفنية .

المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع